المسرح

فن .. وتاريخ

تأليف

جلال العشرى



١٩٩١

الاخراج الفنى : محمد قطب

الغلاف : ماهر الشمسى

« يا لقدرة الشاعر العجيبة ! يخلق اشياء اسمى منا ، وتحيا مثلنا ، هاملت مثلا حقيقي مثل أى واحد فينا ، لكنه اكبر ، انه عملاق ·· ولكن واقعى ، ذلك أن هاملت ليس أنتم ، وليس أنا ، بل كلنا جميعا ، هاملت ليس انسانا ، انه الانسان ! »

فيكتور هوجو



تصــــدير

« نعم ، ان عناصر كثيرة مما تتألف منه المدنية كانت موجودة قبل ذاك بآلاف السنين فى مصر وما بين النهرين ، وانتشرت من هناك الى الأقطار المجاورة ، لكن بقيت تنقص الانسان عناصر أخرى حتى جاء بها اليونان » ٠

هذه العبارة التى قالها الفيلسوف البريطانى الكبير براتراند رســـل ، ان دلت على شىء فانما تدل على عمق الوعى ، وســـعة الأفق ، والقـدرة على النفـــاذ الى الجوهر ٠ ذلك لأنه اذا كانت تلك العناصر هى المنهج فى العلم ، وهى الاستدلال فى الرياضة ، وهى المنطق فى الفلسفة ، وهى الصورة فى الأدب ، وهى كتابة التاريخ متميزا عن مجرد سرد الأخبار ٠ فان هذه العناصر هى التى جعلت من العلم والرياضة ، ومن الفلسفة والأدب ، ومن كتابة التاريخ ، علوما بالمعنى الحقيقى لمفهوم العلم ، ذلك الذى يمكن نقله الى الآخرين ٠٠

وصحيح أن شعوبا قديمة ٠٠ أقدم من اليونان ٠٠ عرفت فن المسرح ، فقد عرفه قدماء المصـــريين كما عرفته العرب القدامى ، وعرفته الصين كما عرفته اليابان ، ولكن هذه الشعوب جميعا ، عرفت فى المسرح فن التشخيص ، ولم تعرف منه فن التمثيل ، وفرق ما بين الاثنين ، هو فـــرق ما بين الطب والتطبيب ، فشـــعوب

العالم جميعا كانت تعرف كيف تطبب مرضاها ، دون أن يرقى فن التطبيب الى مستوى علم الطب ، وذلك بسبب غياب المنهج ٠٠

وما يقـــال عن الطب والتطبيب ، يقال مثله عن التمثيـل والتشخيص ، فقد عرفت شعوب الدنيا القديمة ، كيف تشخص ، من خلال الأساطير كما عند المصريين القدماء ومن خلال الشعائر كما عند العرب القدامى ، ومن خلال العادات والديانات كما عند الصين واليابان ، ولكنها لم تعرف كيف تنتقل من لهو التشخيص الى فن التمثيل ٠

وهذا معناه أن المضمون المسرحى قد يوجد ، ولكن الذى يبقى هو ٠٠ هل اتخذ ذلك المضمون صورة هذا الفن ؟ وهل استطاع أن يتطور بحيث يتخلص من دائرة الأسطورة والشعيرة ، أو العادة والديانة ، لكى يخرج الى حياة الانسان والمجتمع ؟

ولا يتأتى هذا كله بدون الوصول الى الصورة أو الفورم أو القـــالب ، الذى توصــــل اليه الاغريق القدامى ، وعنهم أخـــذ العالم الأوربى الحديث صور هذا الفن وأصوله ٠٠

على أن اختراع الصورة لم يكن بالأمر الهين عند اليونان ، وبخاصة فى فن المسرح ، وذلك الفن الذى لم يستقم لهم الا بعد أن ازدهر عندهم نوعان من الفن على جانب كبير من الخطورة والأهمية بالنسبة لفن المسرح ، أحدهما هو فن الشعر الغنائى ، والآخر هو فن الشعر الملحمى ٠

وبعد أن ازدهر هذان الفنان بعدة قرون ، ظهر الشعر التمثيلى الذى قطع شوطا طويلا هو الآخر ، حتى ازدهر واتخذ صــــورة المسرحية ٠٠

وعلى ذلك ،فاذا كان المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ قبل الميلاد ، حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا حتى الآن ، وهى مسرحية « الضارعات » لاسخيلوس فليس معنى هذا أن اسخيلوس اخترع المأساة اختراعا ، وانما معناه أنه أول كاتب للمسرحية ، تناول بالتنقيح والتصــــحيح مجموعة من التقاليد اليونانية ، وطائفة من

الارهاصات المسرحية ، نمت وترعرعت بالتدريج الى ان اثمرت فن المسرح بالشكل الذى عرفناه ..

تماما كما فعل أرسطو بالنسبة الى المنطق ، فهو لم يخترع قوانين التفكير اختراعا ، ولكنه جمع ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبعثر ليضعه فى صورة أقيسة منطقية ، نتج عنها فى النهاية ما يعرف بعلم المنطق .

وفى شرقنا الفنان اذا كان المسرح قد ولد فى مهد الدين ، ففى صفين المعبد نشأ ، وعلى أرض الوادى كتبت له الحياة ، وكنا قد سمعنا عن تمثيلية ابيدوس الدينية التى كانت تمثل فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليدا لذكرى موت أوزيريس ، فاننا لا نكاد نجد نصا مسرحيا يمكن الرجوع اليه ، كما أنه لايمكن جمع حوادث هذه التمثيلية الا عن طريق الظن ، استنادا الى ما رواه ايخرنوفرت الذى أعاد صياغة مواد قديمة لكى تمثل أمام سيزوستريس الثالث ١٨٨٧ ـ ١٨٤٩ ق.م.

واذا كان الشك قد ساورنا فى شأن تمثيلية ابيدوس ، فانه يطبق علينا فى نصوص الأهرام ، أو ما يدعى بدراما منف ، وهى نوع من التمرينات المسرحية ، كانت تؤدى عند سفح الأهرام ، ولايكاد يوجد عليها شاهد مادى ، الأمر الذى يضطرنا الى عدم الاعتراف بوجود فن مسرحى عند المصريين القدامى .

أما قدامى العرب ، فاذا كانوا قد عرفوا الشعائر التمثيلية ، التى قامت عليها الدراما عند اليونان ، واذا كان الباحثون قد قسموا هذه الشعائر الى أربعة مواقف هى :

١ ـ شعائر اماتة الجسد وتتمثل فى الصوم والزهد فى الملذات والامتناع عن شهوات الدنيا ، ايقافا للنمو وتعطيلا للحياة .

٢ ـ شعائر التطهير الموسمية كغسل المعابد وتبخيرها واشعال النار فيها تنظيفا لها من الأغصان ومن بقايا القرابين .

٣ـ شعائر البعث والاخصاب ، وتتمثل فى المنافرات أو المعارك التمثيلية التى كانت تدور بين الموت والحياة ، والصيف والشتاء ، والسنة القديمة والسنة الجديدة ٠

٤ ـ شعار الابتهاج والاحتفال ، وتتبع شعائر البعث ، وتعبر عن فــرحة المحتفين وتهليلهم بعودة الحيــاة ، وابتداء الدورة الموسمية ٠٠

أقول انه اذا كان العرب القدامى قد عرفوا هذه الشــعائر التمثيلية التى قسمها الدكتور محمديوسف نجم الىأربعة أقسام من الشعائر الموسمية ، فان معرفتها لم تقتصر علىالعرب وحدهم ، بل عرفها المصريون والآشوريون والبابليون والهنود ،ولكنها لم تتطور عند هذه الشعوب جميعا ، بحيث تغادر دائرة الديانة والعبادة ، الى محيط الحياة والانسان ، وتأخذ صورة الفن الدرامى ، التى عرفهااليونان ، وأخذها عنهم الرومان ، الى أن اكتست بوشاح الدين فى العصور الوسطى ، من غربها المسيحى الى شرقها الاسلامى ، وظلت بصيصا خافتا من النور وسط دياجير الظلام ، حتى طلع عليها عصر النهضة ، فاجتلت الدراما بمشرق الشمس !

واذا كانت الدراما معناها الفعل فى اللغة اليونانية ، وكانت كل الأعمــال الدرامية التى ظهرت منذ أيام الاغريق تعنى الرؤية الحركية فوق المسرح ، أو رؤية الانسان وهو يتحرك فوق المسرح ، فقد أعطت اللغة الجارية هذه الكلمة أكثر من معنى ، حتى تراوحت هذه المعانى بين الكلمة المكتوبة فى النص ، والــكلمة المنطوقة فى العرض ، فاذا اقتصر معناها على الكلمة المكتوبة ، سقط من حسابنا أداء الممثل وحرفة المخرج ، وما اليهما من ايقاع الرقص وأنغام الموسيقى وألوان المنظر المسرحى ٠٠

وهذا المعنى مما يخالف طبيعة الدراما وجوهرها ، لأن الدراما كما يقول آشلى ديوكس ليست تصويرا للفعل فحسب ، وانما هى الفعل نفسه ، مما يجعلها تنصرف أيضا الى كل ما هو منظور على المســرح ٠٠

وليس أدل على ذلك من اننا عندما نصف أحداث الحياة بأنها « درامية » فنحن لا نقصد اشتمالها على معنى خاص من معانى الشعر ، وانما نعنى أن كيفية حدوثها ذات طابع مسرحى • وعلى أساس هذا المفهوم الواسع لمعنى الدراما ، الذى يتضمن كل ماله صلة بالفعل على المسرح ، ينبغى أن يكون تناولنا للمسرح سواء من حيث هو فن أو من حيث هو تاريخ •

ان الدراما والمسرح شيئان ينبغى أن يكونا شيئا واحدا ، ووحدتهما هى التى تؤدى الى خلق الفن المسرحى على الحقيقة ، وليس أمرا يسيرا ذلك التزاوج بين الدراما والمسرح ، لأنه اذا بدا المسرح كالغانية اللعوب التى تتبختر بأصباغها ، وتتبهرج بطلائها ، فى الوقت الذى تشبه فيه الدراما الرجل الوقور وقد ابيضت لحيته ، وانحنى ظهره ، فهذا معناه ضرورة توحدهما معا ، لأن أحدهما بدون الآخر ، لا يتسنى له وحده ، خلق الفن المسرح الذى ينبض بالحياة فالدراما التى تنبض بالحياة ، والتى تنتج عن العقـــل والعاطفة والخيال ، هى التى تحتاج الى المسرح الحى ، الذى يستطيع أن يمثل ويعبر ، ويرقص ويغنى ، ويعقل كل شىء !

وتفسير ذلك فنيا وتاريخيا أن الدراما نبعت من التراجيديا الاغريقية ، النابعة بدورها من الشعائر الديونيزية التى كانت دينية وموسيقية ، ولكنها كانت فى الوقت نفسه مسرحية بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ••

ولقد نشأت الدراما من الاحتفالات والأعياد الديونيزية ، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانت تؤدى فى تلك الاعياد ، ومن المواكب التى كانت تقام تمجيدا وتكريما للاله ديونيزوس ، يقوم بها أفراد الشعب وهم يضربون بالصنوج ، ويحملون المشـــاعل ويلبسون الأقنعة ••

أما المكان الذى كان مخصصا لذلك كله ، فقد كان يسمى ـ مسرحا ـ وكان بعض المحتفين بالاله ديونيزوس يسمون الكهنة ، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين ، وأصبح غيرهم ممن يتولون

قيادة الانشاد يسمون بالكوراس ، أما أولئك الذين يستطيعون نظم أناشيد جديدة فكانوا يسمون بالشعراء ، ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم اسم الكتاب المسرحيين · كما أطلق اسم النظارة أو الجمهور على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئا غير المشاركة فى تمجيد ديونيزوس التمجيد العاطفى الذى يليق باسم ذلك الاله العظيم ··

أن أحدا من الالهة غير ديونيزوس لم يكتشف هذا الذى اكتشفه هو من تلك الربوبية لهذا الاله الثاوى فى بردة الانسان ، وليس بين الفنون كما يقول شلدون تشينى فن كفن المسرح ، استطاع أن يصل موهبة الخلق الغامضة التى لا تدركها العقول ، والمنطوية فى أفئدة فنانيها ، بموهبة التلقى والاستقبال فى أرواح المتفرجين ، أو استطاع أن يغمر جمهوره بهذه الصـــورة من الوهج والضـيـاء والحمية الروحية ··

وليس صـــحيحا ما يقال من أن الشاعر الدرامى هو زعيم المسرح ، وأن الممثلين لا يؤدون الا ترجمة ارادته الحرة الكاملة ، فالعصور القديمة لا أثر فيها لمثل هذه النظرية ، حيث كان الشاعر الدرامى وليد الأسطورة التى تناقلتها الأجيال ، فقصة « أوديب » مثلا اتخذت شكلها الأسطورى جيلا وراء جيل ، قبل أن تظهر فى دراما سوفوكليس · ونفس الشىء يقال فى هاملت شكسبير و« فيدرا» راسين ، وغيرهما من شعراء عصر النهضة الأوربية الحديثة ·

وهذا معناه أن الدراما وليدة الوعى الشـــامل ، والمشـــاركة الخلاقة ، لكل الجهود المبذولة فى المسرح ، ذلك لأن الدراما وحدها ، أو المسرح وحده ، أيا كانت قوة أحدهما لا يستطيع أن يخلق الفن المسرحى ، الذى يعيد الينا بعد أكثر من ألفين وخمسمائة من السنين، رحيق أعياد ديونيزوس ، وعبق شعائره المقدسة ، ودفء الرقصات التى كانت تؤدى فى احتفالاته ، فى ايقاع يتناسب مع طبيعة عبادته المشبوبة بالعاطفة ·

وحينما تدوى صيحات قرينات ديونيزوس وقد امتزجت بأنغام الناى ، فى ضمير الانسان المعاصر ، وحينما يتلفت ذلك الانســـان حوله فتروعه عفن الرســـالات الأخـــلاقية ، وخواء النظـريات الايديولوجية ، وافلاس الحضارات التكنولوجية ، هنا ، وربما هنا فقط ، يشعر بذلك الجوع العاطفى ، والظمأ الروحى ، الذى لا يمحوه الا وهج المشاركة فى الحفل المسرحى ٠

نعم ٠٠ ان الفن المسرحى هو الفن الذى تلتقى عنده جميع الفنون ، وهو الفن الذى تلتقى فيه الطبيعة الثنائية للدافع الذى يدفعنا الى التعبير المسرحى ، وقد يكون هذا الدافع الهيا وانسانيا ، أو دينيا واجتماعيا ، أو عاطفيا وروحيا ، ولكنه فى النهاية ، ومنذ البداية الدافع الذى يجعل من المسرح ذلك الفن الذى تستضىء فيه الحياة الانسانية بالنور الروحى !



المسرح .. فن

« تحالفت الفنون كافة ، وكأنها بارونات تســـاوت فى النبل والسلطان ، وهبطت من مرتفعاتها من أجل مغامرة تفوق قوى كل منها على حدة ، تحالفت وتقاسمت العمل فى أمانة ، وتضـــافرت جهودها ، واختلطت ثرواتها وأكملت عملا لا نظير له .. المسرحية!»

جايتون باتى

جوهـــر الدرامـــا

اذا كان الاغريق القدامى هم الذين اخترعوا الرياضة والعلم والفلسفة اختراعا ، وكانوا أول من كتب التاريخ متميزا عن مجرد سرد الأخبار ، وأول من أرسلوا الفكر حرا فى طبيعة العالم ونهاية الحياة ، دون أن يخضـــــعوا فى ذلك الى عقيدة دينية ، أو تدفعهم ضرورة عملية ، فقد كانوا أيضا أصحاب الفضل على الفن والأدب ، لما توصلوا اليه من اختراع الصورة التى تخلع على كل من الفن والأدب هيئته ، لأنهما بدون هذه الهيئة • أشبه بالهيولى ناقصـــة التكوين حتى تطبع عليها الصورة ••

واذا كان ظهور المعجزة اليونانية قد حير علماء الحضارة ومؤرخى التاريخ ، فثمة عنصر على جانب كبير من الأهمية هو الذى جعل من ثقافتهم الأساس العام للحضارة الحديثة ، الا وهو الايمان بالانسان ، واتخاذه ركيزة محورية تدور حولها حياة البشر، بل وحياة الآلهة ••

وليس أدل على ذلك من أن اليونانى القديم كان يتصور آلهته على هيئة الانسان ، لهم ماله من خصائص ونقائص ، ومن فضائل ورذائل ، ومن نزعات خير وشر ، حتى لنراهم يقصون عنهم أغرب القصص ، مما أدى الى تسمية الثقافة الاغريقية القديمة • ولاتزال تسمى بالانسانيات !

وانطلاقا من فوق هذه الحقائق ، يصبح من اليسير علينا أن نتصور كيف نشأت الدراما الاغريقية ، من أغانى الديثورامبوس التى كان ينشدها الشعراء فى أعياد ديونيزوس ، وكيف تطورت من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم ، الى مجال الانسان وحياته ومجتمعه . ذلك لأن الآلهة فى حقيقتها لم تكن الا بشرا ، ولكنهم أكثر ذكاء وأشد قوة ، من سائر البشر .

أما الديثورامبوس فهو أول نوع من أنواع الشعر الالقائى الذى كان ينظمه الشعراء ، وينشدونه فى أعياد ديونيزوس ، والأغلب أنه كان ينشد ارتجالا فى بادىء الأمر ،فكانت الكلمات والموسيقى جميعا من وحى النشوة التى يبتعثها الاحتفال .

ولما كان هذا الشعر يتخذ موضوعه من أسطورة الاله ، فيتحدث الشاعر عن ميلاده ، ويتعرض لتفاصيل حياته ، فالأغلب أنه كان شعرا قصصيا ســـرديا فى صورته ، الى أن تطور بعد ذلك فى أيام اريون الميثمنى بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد ، فاقتصر على شاعر واحد ، ومن ورائه مجموعة من المنشدين ، تردد بعض الأبيات التى تمتلىء بالحزن والأنين ، وتكون ما يعرف بالجوقة أو الكورس ، وكان أفرادها يرتدون جلود الماعز ليظهروا بمظهر الساتية أتباع الاله ديونيزوس .

وكما اقتصر انشاد الشعر على شاعر واحد ، كذلك انفصل رئيس الجوقة « الاكسارك » عن أفراد جماعته ، فأدى ذلك كما يقول الباحث الدرامى الارادايس نيكول الى امكان قيام التمثيل الصحيح، أو الى تحويل السرد القصصى الى تمثيل مباشر .

ثم جاء ثسبيس فى القرن السادس قبل الميلاد ، وجاءت معه النقلة الكبيرة التى أسفرت عن اضافة ممثل آخر غير الاكسارك ، كما أسفرت عن انتزاع الأقنعة التى ساعدت الممثل الواحد ، على أن يقوم بأدوار عدة أشخاص خلال التمثيل ، لذلك كان من الطبيعى أن تحصل احدى مآسى ثسبيس على الجائزة فى الموسم المسرحى الأول الذى أقامه بيز ستراتوس سنة ٥٣٤ ق.م.

ولقد حذا حذوه من تلاه من المسرحيين ، مثل كويريلوس ، الذى كتب أكثر من مائة مسرحية ، ويعزى اليه ادخال التحسين الحقيقى على الاقنعة ، التى استحدثها تسبيس ، ومن بعده ظهر براتناس الذى تخصص فى المسرحيات الساتيرية ، وهى المسرحيات المؤلفة من قسمين ، أحدهما له طابع المأســـاة ، والثانى له طابع المهزلة ، ثم كان ظهور فرينيكوس الذى استحدث الاقنعة النسوية ، وأحرز شهرة كبيرة فى أيامه ، لكنه كان أقل حظا من اسخيلوس ، اذ لم يبق له الآن أثر واحد ٠

ومهما تكن الطريقة التى تم بها الانفصال بين أفراد الجوقة أو « الكورس » وبين رئيس الجوقة أو الاكسارك ، وكذلك الكيفية التى تطور بها الفعل من الاستجابة البدهية التى تأتى عفو الخاطر ، الى الحكاية التى تحكى بطريقة السرد القصصى ، الى الحادثة التى تروى بطريقة الحوار ، مهما يكن من هذا كله ، اذ ليس لدينا ما يعنينا فى هذا السبيل غير اشارات مبعثرة ، وحفنة من الأوراق المتناثرة ، فلا مناص لمن يحاول رؤية بزوغ فجر المسرح ٠ من أن يرى بصيصا خافتا وسط ظلمة الليل ، وأشباحا باهتة بين حلكة الظلام ، الى أن يبلغ اسخيلوس فيشهد اشراقة الضحى ، وقد يبلغ من بعده سوفوكليس فينعم بوهج الظهيرة ٠

والواقع أنه بين بزوغ الفجر عند ثسبيس ، واشراقة الضحى عند اسخيلوس ووهج الظهيرة عند سوفوكليس ، تبلور ميلاد ذلك الجوهر ٠٠ جوهر الدراما عند الاغريق ٠

وقد لا تعد « الضارعات » أعظم مسرحيات أسخيلوس وأكثرها نضوجا واكتمالا ، ولكنها تستمد أهميتها من أنها أول مسرحية باقية قدمها لنا تاريخ المسرح ، كما أنها تمثل أصدق تمثيل ذلك المسرح الذى قدمه اسخيلوس عن ثسبيس ومن جاءوا بعده مباشرة ٠

ولقد تمثل ذلك الميراث من الناحية الدرامية فى ازدهار نوعين من فنون الشعر ٠ أحدهما الشعر الغنائى ، والآخر هو الشـــعر

الملحمى ، اللذين نتج عنهما الشعر التمثيلى الذى هو أســاس المسرح ..

أما ازدهار الشعر الغنــائى ، فيرجع الى ما اعتــاد عليه اليونانيون من الاستمتاع بهذا الشعر ، وانشــاده أما على أنغام الموسيقى أو على ايقاع الرقص ، كما يرجع ازدهار الشعر الملحمى الى الملاحم القصصية التى نظمها هوميروس وزملاؤه الشــعراء الآخرون ..

وأما الدثراميوس الذى نشأت عنه المأساة ، فكان نوعا خاصا من الشــعر يغنيه أهل الطــرق فى أعياد ديونيزوس ، ويرددون فيه قصة ذلك الاله ، الى أن تطور وتبلور واتسع نطاقه ، حتى أصبح نوعا حقيقيا من المسرحية ، ينظم خصيصا للمنشدين وقائد الانشاد .

وكان هذا النوع هو الذى أطلقوا عليه الأغنية العنزية ، نسبة الى العنز التى كان يضحى بها فى أثناء القيام بالشعيرة الدينية ، أو الى أفراد الكورس الذين كانوا يلبسون جلود الماعز بوصفهم أتباع ديونيزوس .

ويذهب شلدون تشينى الى أن هذا النوع هو الذى أعطى المأساة tragedy هذا الاسم ، اذ يبدو أن كلمة Tragedy هذه آتية من كلمة tragos أى عنز ، ومن كلمة odehy أى أغنية Song .

واذا كانت تلك هى بعض عناصر الميراث الدرامى الذى ورثه اسخيلوس ، فهناك بعض عناصر الميراث المسرحى ، الذى توفر لدى ذلك الرائد الكبير ، ففى الوقت الذى لانستطيع فيه القول بوجود دار للتمثيل ، ولامكان للنظارة ، وكان الممثلون جميعا يتحركون داخل الدائرة الأفقية للكورس ، وكان المنظر الخلفى هو السماء المكشوفة والفضاء الجميل الممتد وراء التل .

فى ذلك الوقت الذى شهد ازدهار اسخيلوس ، تم ارساء بعض

تقاليد المسرح الاغريقى ، فظهر الى الوجود مبنى المسرح ، وكان تصميمه يتيح للممثلين فرصة تغيير الملابس والأقنعة ، ولم يكن هذا المسرح أكثر من مجموعة من الأجزاء ، فمكان النظارة ظل منفصلا عن الأوركسترا ، وظل مكان الأوركسترا منفصلا عن المسرح ، وظل الجزء الأوسط ، مسطحا دائريا كبيرا ، مخصصا للجوقة أو فرقة المنشدين ٠

ولاترجع أهمية ثسبيس الى أنه أول من فاز بجائزة المأساة فى الموسم المسرحى الأول الذى أقامه بيز ستراتوس ٥٣٤ ق٠م٠ بقدر ما ترجع الى ادخاله لفن الممثل ، علاوة على قائد المنشدين أو رئيس الكورس ، وهذان الاثنان هما اللذان يقومان بالحوار ، كما ترجع أهميته أيضا الى استحداث الأقنعة التى ساعدت الممثل على القيام بتمثيل شخصيات متعددة ، يلبس لكل منها قناعا خاصا وملابس مختلفة ٠

وهكذا ارتكزت المسرحية اليونانية على دعامة مزدوجة ، هى الفن الايمائى المسرحى من ناحية ، والفن الأدبى المسرحى من ناحية اخرى ، ولقد امتزج هذان النوعان من الفن امتزاجا وثيقا لا يمكن أن تنفصم عراه ٠

واذا كان نص المسرحية شيئا لا يعتد به ، ولا يفكر فيه الشاعر المسرحى ، حيث كان التمثيل مجرد ارتجال فى ارتجال ، ومجرد غناء وبطانة تردد الغناء ، ومجرد سلسلة من القصائد التى يتناوب انشادها الممثل ورئيس الجوقة ، فقد حفظ لنا التاريخ نص مسرحية « الضارعات » لاسخيلوس ، فاذا هى مســـرحية بالمعنى الحقيقى للكلمة ، دون أن تكون جزءا من الطقوس الدينية ، أو من الشعائر التمثيلية ٠٠

وبمقدار ما كان ثسبيس هو صاحب الفضل الأول فى ادخال الممثل فى العرض المســـرحى ، فضـــلا عن فصل رئيس الجوقة « الاكسارك » عن أفراد جماعته ، فقد كان اسخيلوس صاحب فضل هو الآخر ، عندما أدخـــل فى التمثيـــل ممثلا ثانيا ، الى أن جاء سوفوكليس فادخل الممثل الثالث ٠

ويرجع شلدون تشينى البطء فى ظهور أهمية الممثل ، واحتلاله مكانته خلال تلك الفترة من فترات تطور المسرحية اليونانية ، الى حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن الرقص كان هو السمة الجوهرية للمسرحية ، بل كان لبابها وجوهرها ، وأن الكورس كان لايزال فى عصر ثسبيس هو العنصر الرئيسى ، وأن الأجزاء الممثلة من المسرحية كانت تعد كأنها فواصل أو استراحات ، وأن الأناشيد الراقصة كانت هى المقصد الأساسى من ذلك كله ٠

أما الأحداث المترابطة بعضها ببعض ، فلم تأخذ مكانها من الأهمية بوصفها عقدة الا بالتدريج ، الى أن جاء اسخيلوس فتخفف من غلبة الأناشيد وكثرتها فى العرض المسرحى ، ومع ذلك لم تنل المسرحية المحكمة الممثلة المنطوقة ، مكانتها الأولى من الأهمية الا على يدى سوفوكليس ٠٠ مجد المسرح الاغريقى ٠

وترجع الى تقاليد المسرح الاغريقى ، اقامة الموسمين المسرحيين الكبيرين ، فى أثينا ، تمجيدا للاله ديونيزوس ، أحدهما فى الربيع (مارس) والآخر فى الشتاء (يناير) أما موسم الشتاء فكان مخصصا لعرض الملاهى فى حفلاته المرحة الأولى ، وفى برامجه الأخيرة ، وكان يسمى عيد اللينايا ، وأما موسم الربيع وهو عيد الديونيزيا ، فكان مخصصا للمآسى ، ويقام فى البقعة المقدسة المشتملة على المعبد والمسرح ٠

ويمكن أن تعد الديونيزيا المهد الحقيقى الذى ولدت فيه المأساة اليونانية ، وكان تمثيل المآسى هو مناط الشرف ومظهر العظمة بالنسبة الى أعياد ديونيزوس بوجه عام ٠

ولم يكن يسمح للشعراء الذين يشتركون فى مباريات المواسم أن يقدموا مسرحية واحدة ، بل أربع مسرحيات ، أو رباعية مسرحية ، تتكون من ثلاث مسرحيات تراجيدية « ثلاثية » ومسرحية ساتيرية واحدة ، وهى نوع خاص من المسرحيات اختص به المسرح الاغريقى ، ولم يصلنا منه غير مسرحية كاملة هى « السيكلوب »

Cyclopa لمؤلفها يوربيدس ، الذى قدمها عام ٤١٠ ق٠م٠ وان كان قد كشف منذ عهد قريب عن مسرحية بعنوان « اكنويتى » كتبها سوفوكليس حوالى عام ٤٦٠ ق٠م٠ ولكن فى صورة غير كاملة ٠

على أنه اذا كانت المأساة هى جوهر المسرح الاغريقى ، وكانت الجوقة هى جوهر المأساة ، فلا ينبغى علينا ونحن بصدد جمع شتات ظروف التمثيل فى المواسم الاثينية ، أن نغفل تلك العروض الساتيرية ، باعتبارها جزءا مما قدمه شعراء المأساة ٠

ومهما يكن من شىء ، فان المأساة فى جوهرها هى العرض المسرحى للموضوعات التى تعالج العلاقة بين الله والكون والانسان، وما يترتب على هذه العلاقة من مشكلات الخير والشر ، الوجود والعدم ، الموت والحياة ، وكلها مشكلات ذات طابع ميتافيزيقى ، لها صفة الخلود ، وليست مشكلات ذات طابع اجتماعى مرهونة بمكان بعينه وزمان بالذات ، وبالتالى لها صفة الزوال ٠

وهذا هو سر القوة فى المأساة اليونانية ، حيث نرى القوى العليا وقد صارت طبيعية ، وكأننا بالانسان والقدر وقد امتزجا وصارا شيئا واحدا ٠

اننا اذا أردنا أن نفهم المسرحية الاغريقية على وجهها الصحيح، فلابد لنا قبل أن نفهم هذا النوع من التقاليد ، بل لابد لنا أن نفهمه اذا حاولنا أن نفهم المسرح العالمى الحديث ، فما أقرب الشبه بين الاثنين من حيث المفاهيم أو بالأحرى من حيث الوسائل والغايات المسرحية ٠

ولا سبيل الى الشك فى أنه اذا كانت مهمة رجل المسرح فى جوهرها ، هى مهمته نفسها الآن ، فان وجود تقاليد مسرحية ، من شأنه أن يقرب المسافات فى الزمان والمكان بين اسخيلوس وتشيكوف أو بين سوفوكليس وأونيل أوبين يوربيدس وجان أنوى ، أو بين أريستوفان وجورج برنارد شو !

طبيعـــة الدرامـــا

كما وضع أرسطو أصول المنطق والفلسفة ، فضلا عن العلم والرياضة ، فى أكثر من كتاب من كتبه ، وضع كذلك أصول الأدب والفن ، فى كتابه الشهير عن الشعر ، الذى أرجع فيه المسرح ، كما أرجع غيره من الفنون ، الى أصل عام هو المحاكاة ، فهو بفنيه التراجيدى والكوميدى ، محاكاة للحياة ، بحيث تعتبر كل تراجيديا أو مأساة ، وكل كوميديا أو ملهاة ، شريحة بعينها من شرائح الحياة ، يصورها الشاعر فى نص أدبى ، ويجسدها الممثل فى عرض فنى ٠

وعلى ذلك ، فالمسرحية من حيث أنها تحاكى أو تصور شريحة بعينها من شرائح الحياة ، لا تتناول حياة الأشـــخاص بأكلمها ، ولا فترات طويلة منها ، تتناول أزمة بعينها أو حادثة بالذات ، من تلك الأزمات أو الأحداث التى تعرض لحياة الأشخاص فى فترة من الفترات ٠ ولذلك ما أن تبدأ المسرحية اليونانية حتى تكون الأزمة قد تجمعت عناصرها ، وتحددت جهاتها الأصلية ، واتخذت مسارها المحتوم ، حتى تبلغ قمتها ثم تأخذ فى الانفراج والحل ، الى أن تنتهى المسرحية ٠

ويتحدث أرسطو فى فاتحة كتابه « عن الشـــعر » عن نظرية المحاكاة ، التى وضعها أستاذه افلاطون ، والتى طرد بمقتضاها الشعراء منمدينته الفاضلة أو جمهوريته المثالية ، بعد أن رأى فيهم

خطرا على الأخلاق ، فالطبيعة والحياة الانسـانية محاكاة للمثل الأعلى ، ويجيء الشاعر فيحاكيهما ، فيصبح عمله محاكاة للمحاكاة وبذلك جعل أفلاطون الشعر فى مرتبة متخلفة وراء صناعة النجارة مثلا ، فالنجار فى رأيه حين يضع كرسيا يحاكى مباشرة المثل الأعلى، أما الشاعر فيحاكى المحاكاة ٠

وبينما نرى أرسطو يسلم لأستاذه أفلاطون بنظرية المحاكاة ، اذا به يلغى نظرية المثل من أساسها ، فالشـعر يحاكى الطبيعة والحياة الانسانية ، ولكنه ليس محاكاة للمحاكاة ، كما أن محاكاته ليست صورة مكاتبة للأصل ، بل هى صورة فيها الكثير من التغيير تحت تأثير مخيلة الشاعر ٠

ولكى يوضح أرسطو ذلك ، قارن بين الشعر والفنون الجميلة ، وجعله مثل الرقص والموسيقى لكى يصور مدى مخالفته للأصل ، على نحو ما تخالف الموسيقى أصوات الطبيعة ٠

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو فى المحاكاة ، أى تمثيل أفعال الناس ما بين أفعال خيرة وأفعال شريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء علىنحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال ، فى تولد بعضها عن البعض الآخر ٠

وعند أرسطو أن الشـعر الحق يتجلى فى المآسى والملاهى والملاحم ، وأن المحاكاة لا الوزن هى التى تفرق مابين الشعر والنثر٠ فاذا نظم انسان ما حقائق التاريخ أو نظرية فى الطب أو الطبيعة ، فانه يسمى عادة شاعرا ، والحقيقة أنه ليس بشاعر ، « ٠٠ فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأميدوكليس الا فى الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما شاعرا ، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا » ٠٠

وكان أرسطو يعتبر هوميروس شاعرا فحلا ، لا لأنه برع فى فخامة الديباجة الشـعرية فحسب ، « بل ولأنه جعل محاكياته فى شعره ذات طابع درامى » بمعنى تقديم الأفعال تقديما مسرحيا ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعرفا منتظما منسق الأجزاء ٠

وليست المحاكاة رواية الأحداث كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهذا مجال الخلق الفنى والدور الاجتماعى ، وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر ، فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعرا لظل تاريخا ، لأنه يروى ما وقع لأشخاص معينين فهو جزئى يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضيع الشعر كلية عامة ، وليست أسماء الأشخاص فى الشعر الا رموزا كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسـماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة للفنان ..

« وفضلا عن ذلك ، فمن الواضح مما تقدم أنه ليس من وظيفة الشاعر أن يروى ماهو ممكن بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة ، والشاعر لا يروى ما حدث ولكن ما يمكن أن يحدث : فهو والمؤرخ لا يختلفان من حيث أن احدهما يكتب نظما بينما الآخر يكتب نثرا . فتاريخ هيرودوتوس يمكن أن ينظم ، ومع ذلك يظل من فن التاريخ ، ويستوى فى ذلك أن يؤدى بالوزن أو بغير الوزن ، والفرق الحقيقى هو أن التاريخ يروى ما قد حدث ، بينما الشعر يروى ما يمكن أن يحدث . فالشعر اذن أكثر كلية وأرفع مقاما من التاريخ ، ذلك لأن الشعر يتجه الى التعبير عن الكلى ، أما التاريخ فيتجه الى التعبير عن الجزئى ، وبالكلى أقصد كيف أن شخصا من نمط ما يتكلم أو يتصرف فى ظروف معينة بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة ، وهذه هى الكلية التى يستهدفها الشعر من الأسماء التى ينسـبها الى الأشخاص ، أما الجزئى ، فهو على سبيل المثال ، ما فعله السبياديس أو ما نزل به » .

ويستطرد أرسطو شارحا هذا المعنى ، شرحا تطبيقيا ، من خلال كلامه عن فنيى الدراما الرئيسـيين ، وهمـا الكوميديا والتراجيديا ، فنراه يقول فى كتابه عن الشعر :

« وفى الكوميديا هذا واضح من تلقاء نفسه ، ففى الكوميديا يبدأ الشاعر ببناء العقدة على أسـاس الاحتمال ، ثم يطلق على شخصياته أسماء ذات خصائص متميزة ،على عكس ما يفعل الهجاءون الذين يهجون أشخاصا عينين ، أما شعراء التراجيديا فهم لايزالون

يتمسكون بالأسماء الحقيقية ، وسبب ذلك أن ما هو ممكن قابل للتصديق ، ومالم يحدث بالفعل ، لانطمئن على الفور أنه ممكن الوقوع ، أما ما وقع بالفعل فواضح أنه ممكن ، والا لما وقع · ومع ذلك ، فهناك بعض التراجيديات التى ليس بها الا اسم واحد مشهور أو اسمان مشهوران ، أما بقية الشخصيات فمن ابتكار الخيال ·

ومن هذه المقدمات والنتائج ، أو من هذا الشرح والتفسير ، يصل أرسطو الى النتيجة الهامة فى مجال الدراما ، وهى أن الشاعر أو الفنان ، ينبغى أنيكون صانع عقد لا صانع أشعار ، فما هو بشاعر أو فنان الا لأنه يحاكى ، وما يحاكيه هو الأفعال أو الأعمال ·

« من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو انما يحاكى أفعالا ، ولو حدث أن اتخذ موضوعه من الأحداث التى وقعت فعلا ، لظل مع ذلك شاعرا ، اذ لا مانع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة أو ممكنة الوقوع » ·

ولكى تعلم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو ، علينا أساسا أن ندرك أنه يعنى المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فى الشعر الموضوعى ، وهو شعر المسرحيات والملاحم وبخاصة فى المأساة ·

وهذه الوظيفة الفنية كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » · مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها، وبالشخصيات وخلقها من حيث صلتها بالطبيعة النفسية والطبيعة الخارجية ، وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى ومن ثم قرنها أرسطو بالرسم والتصوير ·

ومن قبل أرسطو قال سيمونيدس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » وعلى ذلك ذهب أرسطو الىأن الشعر والرسم والفنون جميعا ، لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات ، وبذلك تظل الطبيعة نموذجا

للفن ومعيارا له ، وان اكملها الفن بوســـــائله ، فجملها وهذبها وزودها ، لأن الطبيعة عند أرسطو بمثابة « المأساة الرديئة » ٠

وهنا يتطرق أرسطو الى الكلام عن طرق المحاكاة ، وكيف أن هذه الطرق تتضمن التعرض لمعنى الممكن والمستحيل فى الدراما بوجه عام ٠ وهو يحصر هذه الطرق فى ثلاثة ، ويقول عنها : « ومادام الشاعر محاكيا ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصور ، فعليه ضرورة أن يتخذ طريقا من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون » ٠٠

أما الطريقة الأولى التى يصور الشاعر فيها الأشياء كما كانت. فالمقصود بها هنا أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع ، دون أن يتعارض ذلك مع ضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ، ومراعاة اكمال الطبيعة ويضرب أرسطو على ذلك مثلا مسرحية « افيجينيا » ٠٠

وأما الطريقة الثانية التى يصور الشاعر فيها الأشخاص كما يراهم الناس ، أو كما يبدون عليه ، فهى التى تيسر الاعتقاد فى الأشخاص ، وتسهل ما يصدر عنهم من أحداث حتى ولو كانت فى واقع الأمر مستحيلة ، وليس أدل على ذلك من الأساطير واستخدامها فى الشعر وفى الدراما ، وكيف تتضح من وراء تصويرها كما تبدو عليه ، قضايا نفسية ووجدانية ، تسهل اساغتها لدى الجمهور ٠

وأما الطريقة الثالثة فهى تلك التى يصور الشـــاعر فيها الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه ، على نحو ما كان يفعـــل سوفوكليس فى مسرحياته ، اذ كان يصور أبطالا نادرى المثال ، وهذه الندرة وان كانت مستحيلة فى الواقع ، الا أنها كانت مستساغة لدى الجمهور ، لأن سوفوكليس كان يصور هؤلاء الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه ، وتلك غاية نبيلة تسمو وترتفع بالواقع ٠

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها ، أو يقبلونها ، لأنها تضاد الغاية من المحاكاة ، ويذهب فى كتابه « فن الشعر» الى أن الموضوعات لا ينبغى أن تتألف من أجزاء لا معقولة ، بل لا يمكن أن يكون فيها أمر غير معقول ، الا اذا كان خارجا عن المسرحية ، كما فى حالة أوديبوس الذى لم يكن يدرى كيف مات لايوس !

واذا كان أرســـطو قد حرص على تحديد تلك الطرق الثلاث تحديدا يزيدها عمقا ، فقد لخص الدكتور محمد غنيمى هلال ، محور ذلك التحديد فى أمرين ، هما المقدرة الفنية لدى الشاعر ثم حالة الجمهور ، ومن خلالهما يتضح معنى الممكن والمستحيل فى الشعر ٠

أما الأمر الأول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فانها قد تجعل ما يبدو نادرا أو مستحيلا فى العادة ممكنا لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب والحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضا ،وهذا ما عبر عنه أرسطو بقوله : « أما اذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفى عليه مظهرا من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالته ، والا فان الأمور غير المحتملة فى الأوديسيا فى قصة تعريض يوليس على الشاطىء ، لن تكون مقبولة » ٠

وأما فيما يتعلق بالجمهور ، وهو الأمر الثانى ، فان أرسطو يلحظ الواقعية أو الممكن من ناحية ، ويلحظ من ناحية ثانية امكانية الجمهور ، فاذا كان التناول الدرامى يتخذ أحداثه وأشخاصه من المألوف ، فان هذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور ، فالجمهور اليونانى مثلا كان يعتقد فى الآلهة وفى الأساطير ، وهذه أمور مســـــتحيلة فى ذاتها مثلا ، ولكن لتقبل الجمهور لها ، كان الشعراء يروونها ويصورونها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأى الشائع »٠

ونظرية أرسطو فى العلاقة بين قدرة الشاعر وذوق الجمهور ، على جانب كبير من الخصوبة والثراء ، فهى الى ربطها التصوير ،

الدرامى ببراعة الشاعر ومراعاة الجمهور ، تنبىء كذلك بما سيكون من تطور للدراما متى ارتقى الجمهور ٠

أما عن نظريته فى المحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها الثلاث ، وغايتها فى الوقوف على جوهر الأشياء ، ففيها ايضاح لقيمة الشعر وفضله فى الكشف عن جوهر الوجدان والأخلاق ، وتباين ميزاته الانسانية ، وخصائصه الفنية ٠ حتى لقد عارض فى ذلك أستاذه أفلاطون ، رافعا الشعر الى منزلة أسمى من الفلسفة والتاريخ ٠ فالشعر بهذا ، وعلى حد قوله : « أوفر حظا فى الفلسـفة ، من التاريخ » ٠

على أنه اذا كان أرسطو قد وضع الشعر فى منزلة أسمى من الفلسفة والتاريخ ، فقد وضع المأساة فى أسمى منزلة من أجناس الشعر ، ذلك أن المأساة اليونانية لم تكن سوى أشعار مرتبة ترتيبا خاصا ، تتناول فكرة بينها وتصور حوادث بالذات ، وان اختلفت كل الاختلاف عن المأساة فى العصور الحديثة ٠

هكذا قارن أرسطو بين المأساة اليونانية ، وبين غيرها من الفنون فقرر أنها أرقى من الملهاة التى « تحاول أن تصور الانسان أكثر انحطاطا مما هو عليه فى الحياة » ٠

ثم عاد وقارن بينها وبين الملحمة ، فقرر أنها أرقى منها بكثير، بل أرقى منها ومن غيرها من سائر الفنون : « ولما كانت المأساة تحتوى على جميع العناصر التى تحتوى عليها الملحمة ، وذلك الى جانب الموسيقى وتغيير المناظر وما لهما من تأثير ، ولما كانت المأساة مليئة بالحيوية سواء عند روايتها أو فى أثناء عرضها ، ولما كانت ذات خاتمة محددة ولها تأثير كلى ، فهى اذن أرقى الفنون » ٠

تلك هى المأساة ، أسمى فنون الدراما ، وخاصة بعد أن وصلت عند يوربيدس الى أقصى ذرى الكمال ، ومن قبله عند سوفوكليس الذى يمثل مجد التراجيديا ، ومن قبلهما عند اسخيلوس أبو المسرح الاغريقى ، وهؤلاء هم العمالقة الثلاثة فى تاريخ المأساة اليونانية ،

أولهما يمثل بزوغ الفجر ، والثانى ، يمثل اشراقة الضحى ، ويمثل الثالث وهج الظهيرة ، وما أشبههم بسقراط وأفلاطون وأرسطو فى تاريخ الفلسفة عند اليونان ٠

ان المأساة بعد أن بلغت ذروة الكمال عند يوربيدس أخذت بعد موته تذبل وتسير بخطوات سريعة الى الزوال ، ومهما حاول بعض الشعراء مقاومة شبح الفناء الأسود ، ومهما حاولوا الحفاظ على جلال المأساة وتألقها الذى بلغته فى القرن الخامس ق٠م٠ الا أنهم جميعا لم يبلغوا مابلغه عمالقة المسرح الثلاثة ٠٠ ولم يتركوا عملا يستحق الخلود ، فطواهم التاريخ فى قاع النسيان ٠٠

ورغم هذا كله ، فان نبض المأســـاة لايزال يوقظ أرواحنا ، وينعش ضمائرنا ، لأنه لايزال يرقد فى أعماقنا ، والمعنى أن هذا الفن الملهم الخالد يجعلنا نردد مع الشاعر البريطانى ميلتون : « ان التراجيديا ذات الجلال ، تكتسح أمامها أحيانا كل شىء ، حتى وهى فى نعشها الملكى ! » ٠

عناصر البناء الدرامى

(١) التراجيـــديا

لما كانت التراجيديا أو المأساة لها أهميتها فى مختلف الفنون والآداب ، وكان ارسطو قد اعتبرها أسمى أجناس الشعر ، على الرغم من أنها غالبا ما تعالج نثرا فى العصر الحديث ، وكان كلامه عنها قد وصل الينا كاملا فى كتابه « فن الشعر » كان من الطبيعى أن نبدأ حديثنا بها ، خاصة اذا كانت بعض آراء أرسطو فيها لايزال ساريا حتى الآن ٠

ويعرف أرسطو المأساة بأنها : « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة منمقة بكل أنواع المحسنات ، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير انفعالى الشفقة والخوف ، فتؤدى الى التطهير من هذه الانفعالات » ٠٠

لكن تعريف المأساة على هذه الصورة ، لا ينطبق فى الواقع الا على المأساة اليونانية كما فهمها أرسطو وحده ، لأنه أغفل أهم عناصر المأساة ونعنى به الصراع بين المبادىء المتعارضة الذى يظهر فى التشاحن بين الشخصيات ، ثم ان كلمة « التطهير » كما لاحظ بحق الدكتور محمد صقر خفاجه فى كتابه « المأساة اليونانية » يمكن أن نفهمها على أنها لا تعنى ازالة الخوف والشفقة من نفوسنا ازالة تامة ، بل العمل على تطهيرها من السقم حتى يتســـنى لهذين الاحساسين أن يؤديا عملهما على الوجه الأكمل ٠

وقبل أن نتكلم عن عناصر المأساة أو أجزائها ، ينبغى لنا قبلا أن نتعرف على أوزانها وأسلوبها ، فقد كانت المأســاة اليونانية كسائر المآسى القديمة ، تنظم شعرا ، والشعر هو صيغ بيانية مركبة من كلمات ذا تأنغام متتابعة مرتبطة طبقا لوحدات متشابهة متكررة، فالصيغ البيانية هى روح الشعر، أما قلبه فهى الوحدات الصوتية المتكررة ٠

ويجب علينا أولا وقبل كل شىء كما يقول الدكتور محمد صقر خفاجه أن نميز بدقة تامة بين ما نسميه الايقاع وما نسميه الوزن ، فالايقاع هو الوحدات الصوتية المتكررة ، والوزن هو تجميع هذه الوحدات فى مجموعات يعتمد عليها الايقاع فى أداء مهمته ٠

وأهم من هذا كله ، هو أن أشعار المأساة كانت تنظم فى أوزان مختلفة ، وكان كل وزن منها يستعمل لتصوير موقف بعينه ، فكان على الشاعر أن يختار الوزن الذى يساعده على ايضاح فكرته ، وتصوير مواقفه ، لذلك كانت أجزاء المأساة تعتمد اعتمادا كليا على الأوزان ، وكانت أشعار كل جزء من هذه الأجزاء تنظم فى وزن يناسب الوظيفة التى يؤديها لتطور مراحل الحدث ٠

أما أجزاء المأســاة فهى على نوعين ، منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين وهى ثلاثة :

١ ـ المنظر المسرحى ٠

٢ ـ الموسيقى والانشاد ٠

٣ ـ الالقاء أو المقولة ٠

وهذه الأجزاء خارجية لا تكون جوهر المأساة ، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى ، فهى أجزاء جوهرية ، وهى :

١ ـ الحكاية أو الخرافة التى تحتوى عليها المأساة ، وهى مجموعة الأفعال المرتبة التى تدور حول موضوع ما من الموضوعات وهى عند أرسطو « مبدأ المأساة وروحها » ذلك أن المأساة « لا تحاكى

الناس بل تحاكى الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة ،والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل» ٠٠

ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية وبين الأخلاق فيها ، لأن الذين يحاكون « انما يحاكون أفعالا ، أصحابها بالضرورة اما أخيار أو أشرار » وعلى ذلك تكون الحكاية التى يعنيها أرسطو هى تلك التى تستلزم أخلاق الأشخاص الذين نسند اليهم أفعالا ، كما تستلزم ما يعبر عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار ٠٠

وهذا معناه أن الحكاية تحتوى ضمنا على الأخلاق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان فى المأساة بعد الحكاية ٠

٢ــ الخلق أو الأخلاق ، فى المأساة ويقصدها أرسطو من حيث وظيفتها الفنية المتصلة بالعادات والتقاليد المتبعة لدى الجمهور ، لكى ينتج العمل الفنى أثره ، وعلى ذلك فان الخلق هو « ما يرسم طريق السلوك فى المأساة ، وهو ما يختاره الانسان اذا ما أشكل عليه الأمر ، أو يتجنبه ، والأقوال مثل الأفعال ، تدل على سلوك محدود ، ان كان حميدا ، كان الخلق حميدا » ٠

وعلى ذلك فان الفعل الرئيسى فى المأساة يجب أن يكون نبيلا ، حتى يكون أبطال المسرحية على خلق كريم ، دون أن يمنع ذلك من الاستعانة بأشخاص ثانويين على غير خلق ، يفيد تصـــويرهم فى احداث الأثر المأساوى المطلوب ، على شرط أن تدعو الى تصويرهم الضرورة الفنية ٠

وبعد الحكاية والأخلاق ، يجىء الجزء الثالث ، وهو الفكرة ٠

٣ ــ الفكرة ٠ وهى عند أرسطو « القدرة على ايجاد اللغة التى يقتضيها الموقف ، وتتلاءم واياه ، وهذا فى البلاغة من شأن السياسة والخطابة » ٠ واللغة التى يحبذها أرسطو هى لغة الحياة العادية أو اللغة الطبيعية الخالية من أى تكلف أو تعسف ، ذلك لأنه يرفض لغة الخطباء عندما تتكلمها الشخصيات ٠

وإذا كانت الفكرة عنصراً موضوعياً فى الحكاية ، وكانت اللغة هى عماد الفكرة ، كان على الشاعر أن يعتمد فى ترتيب الأحداث على اظهار فكره ، هذا وأجزاء الفكر عند أرسطو ثلاثة هى : البرهنة، والتفنيد ، واثارة الانفعالات ، وهذه الانفعالات فى المأساة هى أساس الخوف والشفقة ، وما يمت اليهما بسبب ، مثل التعظيم والتحقير ٠

أما فن الالقاء أو ضروب القول ، على أهميتها فى طبع الفكر بطابعها ، فهى من شأن الممثل ، لا من شأن الشاعر ٠ ذلك أن الأجزاء الثلاثة الأخيرة ، وهى الحكاية أو الخرافة ، والخلق أو الأخلاق ، ثم الفكرة ، هى موضوع المحاكاة ، وهى ترجع الى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى ، وهى : المنظر المسرحى ، والموسيقى أو الانشاد ، والالقاء أو المقولة ، تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة ٠

(٢) الكوميــديا

كما ارتبطت المأساة بعبادة الاله ديونسيوس ، كذلك نشأت الملهاة من الاغانى المرحة التى كان يرددها اهل الريف فى أعياد هذا الاله ، فكانوا يتركون بيوتهم ، ويمــلأون الطــرقات، ويقيمون الاحتفالات ، ويسرفون فى الاكل والشراب ، حتى يفقدوا وعيهم ، ويخرجوا عن وقارهم ، ويقوموا باستعراضات ماجنة يغنون فيها ويرقصون ، وقد لبسوا ثيابا تثير الضحك ، وتوجوا رءوســهم باكاليل من أغصان الشجر ٠

وفى هذه الاحتفالات ، كانوا يتبادلون الشــتائم اللاذعة ، ويتراشقون بالنكات البذيئة ، ويحملون صورا مكبرة لعضو الاخصاب وكان يقف بينهم منشد يمجد اله الخمر ، ويتغنى بالنبيذ الفاخر ، وتحيط به جوقة تردد بعض الادعية والابتهالات ٠

ويقول أرسطو فى كتابه « فن الشعر » فى معرض حديثه عن الكوميديا : « ان الملهاة نشأت من هذه الأغانى التى انتشرت فى كثير من بلاد اليونان ، وفى صقلية بالذات حيث ظهر ايخارموس ٤٨٥ ق٠م٠ فهذب هذه الأناشيد وألف منها لأول مرة ملهاة قصيرة » ٠

ويؤكد أرسطو أن هذه الملهاة التى ابتكرها ايخارموس انتقلت من صقلية الى أثينا حيث بلغت أقصى درجات الكمال فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ·

وليس من السهل كما يقول الدكتور محمد صقر خفاجة أن نتتبع مراحل تطور المسرحية الهزلية ، ونذكر التجديدات والتغييرات التى أضافها كل شاعر من شعراء الملهاة لأن الغموض أحاط بتطورها وارتقائها ، ولقد عبر أرسطو من ذلك بقوله : « اننا نعرف كل ما طرأ على المأساة من تطورات متتالية ، ونعرف من نظم فيها ، أما الملهاة فنجهل نشأتها » ·

ولكننا نستطيع رغم هذا الغموض أن نستمد بعض المعلومات مما وصل الينا من مسرحيات أريستوفانيس ، التى نعرف منها أن الملهاة قد تطورت حتى اصــــبحت تصور لنا المجتمع الاثينى بدقة بالغة ، وتعالج شتى الموضوعات التى كانت تشغل بال الأثينيين فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وتستخدم لغة أدبية بسيطة ، لا تعقيد فيها ولا تركيب ، لغة صريحة واضحة ، تحتوى على ألفاظ من اللهجة العامية ، التى تعبر عن النكات اللاذعة ، والشتائم البذيئة التى كانت تستخدمها عامة الشعب ·

أما عن الممثلين الذين كانوا يقومون بأداء الأدوار ، فقد اقتصر عددهم على ثلاثة فقط ، قياسا على ما كان يحدث فى المأساة ، وأما عن الجوقة الغنائية ، فكانت تعمل دائما على اثارة الممثلين أحدهم ضد الآخر ، ثم الوقوف الى جانب الغالب ضد المغلوب ، وكانت تتكون من أربعة وعشرين شخصا ينقسمون الى قسمين ، نصفهم من الرجال ، والنصف الآخر من النساء ، وكانوا يضعون أقنعة تخفى وجوههم ، ويلبســــون ثيابا تلائم أدوارهم · كما فى الطيور ، أو الضفادع ، أو الزنابير ··

والملهاة هى الجنس المسرحى الثانى فى الأدب التمثيلى عند اليونان ، وموضوعها الهزل الذى يثير الضحك ، ويذهب أرسطو الى أنها أقل شأنا فى جنسها الأدبى من المأساة ، وهو يعرفها بقوله :

« محاكاة الأراذل من الناس ، لا فى كل نقيصة ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح ، اذ الهزلى نقيصة وقبح ، بدون ايلام ولا ضرر ، فالقناع الهزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير ايلام » ٠

وفى مخطوطة يونانية اكتشفت حديثا ، ترجع الى عهد المشائين، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو ، وتعرف الملهاة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريفه للمأساة، فتقول : « والملهاة محاكاة فعل هزلى ناقص ٠٠ يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات » ٠

وهذا معناه كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال ، أنه من الخير للانسان أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهاة على المسرح ٠ ومعناه أيضا أن وظيفة الملهاة هى التطهير كما هو الحال فى المأساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشـــر بمثله ٠٠

ويرى أرسطو أن الملهاة ، وان كانت أقل من المأساة ، الا أنها أعظم شأنا من الهجاء الشخصى ، على الرغم من أنها ناشئة أصلا عن هذا الهجاء ، وقد كان قراطيس فى أثينا هو أول من نبذ النوع الايابى أو الهجاء الشخصى ، وفكر فى معالجة الموضوعات العامة ، وتأليف الخرافات ٠

والواقع أن ميروس العظيم ، كان أسبق من قراطيس فى رسم معالم الهجاء الدراميه ، اذ كانت قصيدته فى هجاء مرغتيس أساس الملهاة ، كما كانت الالياذة والأوديسية أساس المأساة ٠

والملهاة كالمأساة ، موضوعها الأمور الكلية ، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ماحدث له فعلا ، وهذا واضح ، لأول وهلة كما يقول أرسطو بالنسبة للملهاة لأن الشعراء بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق ، يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق ، وذلك بعكس المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا فعلا ، وذلك لكى يحملوا على الاعتقاد بالممكن ، أو بعبارة أرسطو

« فاذا كان الأمر الذى لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فأن ماوقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلا لما وقع » ٠

وهكذا تقف الملهاة على طرف نقيض من المأساة سـواء فى الموضوع أو فى البطل ، فى الوسيلة أو فى الغاية ، فموضوع الملهاة هو الممكن الذى لم يقع فعلا ، وهو ما نجد نظائره فى واقع الحياة اليومية ، أما موضوع المأساة فهو الفعل النبيل الذى يؤخذ غالبا من الأساطير أو من سير الملوك والعظماء كما وردت فى التاريخ ٠

والمأساة بطلها عظيم محبوب ، يقع فريسة للخطأ لا عن لؤم أو خسة ، فيكون عقابه مروعا يثير فينا انفعالى الخوف والشفقة ، أما الملهاة فبطلها هزلى معيب ، يركتب الخطأ كما يرتكبه الأدنياء من الناس ، ومع ذلك فان عقابه يقتصر على الخزى والعار ، حتى يصير بذلك أضحوكة وهزأة ٠

والمأساة والملهاة لكل منهما غاية خلقية ، هى احداث نوع من التطهير ، غير أنه يتم فى حالة المأسـاة باثارة انفعالى الشـفقة والخوف ، ويتم فى حالة الملهاة باثارة انفعالى السرور والضحك ٠٠

وسواء كانت المسرحية تراجيدية أو كوميدية ، فان الرابطة بين الدراما وجمهورها رابطة قوية لا تنفصم ، واذا كانت المسرحية لا تنبض بالحياة الا فى الأداء وحده ، وكانت المسرحية الواحدة تلتقط أنفاسها من تجمع جمهور النظارة ، فان الدراما فى جملتها تعكس الحركات العديدة للتجربة الانسانية ٠ والنبضات الوجدانية للجنس البشرى ٠

خصائص الفن الدرامى

كما كان أرسطو عظيما فى شتى نواحى الفكر ، كان عظيما كذلك فى كافة مجالات الفن واذا كانت العلوم الطبيعية الحديثة قد نسخت كل ما جاء به فى القديم ، فان العلوم الانسانية لاتزال تحتفظ بالكثير من آرائه الثاقبة فى الفن وأحكامه الصائبة فى الأدب ٠

واكثر هذه الآراء والأحكام نجدها مبسوطة فى كتابه الشهير عن الشعر ، وبخاصة ما كان يتعلق منها بالفن الدرامى ، مثل نظرية المحاكاة ، ونظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير ، فضلا عن كلامه فى « الهامارتيا » أو الخطأ ، مما يشكل فى مجموعه أهم خصائص الفن المسرحى ٠

أما نظرية المحاكاة فقد كانت من أهم ما جاءت به قريحة أرسطو فى فلسفة الفن بوجه عام ، حتى لقد ظلت هذه النظرية دعامة لدعوة كثير من المجددين فى الفلسفة والأدب فى مختلف العصور ، على الرغم من أن المعانى الاجتماعية والقيادات الفكرية كان لها أثرها الفعال فى فهم المحاكاة وتفسيرها وفقا لطبيعة كل عصر ٠

فالكلاسيكيون على سبيل المثال دعوا الى وحدة الزمن فى الأدب المسرحى ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة ، على العكس من الرومانسيين الذين دعوا الى الغاء وحدة الزمن باسم

محاكاة الطبيعة والحياة كذلك ، لأن اقتصـــار المؤلف على عرض أحداث كثيرة فى فترة وجيزة ، يضطره الى الاعتماد على حكاية الكثير مما وقع فى خارج المسرح ، مما يجعل الممثلين أشبه برواة القصة ، بدلا من أن يكونوا قائمين بأداء أدوار الشخصيات التى يمثلونها فى الحياة ، وبذلك يفقد المسرح صلته بالطبيعة ٠

وهذا معناه انه باسم محاكاة الفن للطبيعة والحياة ، قامت فكرة وحدة الزمن ، وعلى نفس هذه الدعامة ألغيت هذه الفكرة ، ذلك لأن أرسطو كان داعيا لمقومات نظريته فى المحاكاة ، فجعلها تمثل العواطف والأفعال الانســـانية ، كما جعلها فى ذات الوقت خادمة للمعانى الأخلاقية والاجتماعية بمعنى أن كل فن جميل فيه محاكاة لكن ليست كل محاكاة فنا جميلا ٠

ولكى نحيط بأبعاد نظرية المحـــاكاة « لابد لنا من الاحاطة ، بالأسس الثلاثة التى قامت عليها هذه النظرية ، وأعنى بها وسيلة المحاكاة ، وموضوعها ، وطريقتها ، وأما وسيلة المحاكاة فهى الوزن أو الايقاع ، واللفظ ، والنغم ، وهى ترد فى خمس حالات :

١ ــ اذا انفرد الايقاع وحده كان الرقص ٠٠

٢ ــ واذا انفرد اللفظ وحده كان النثر ٠

٣ ــ واذا اجتمع الوزن واللفظ معا كان شعر الملاحم ٠

٤ ــ واذا اجتمع الايقاع والنغم معا كانت الموسيقى ٠

٥ــ واذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائى ، وكانت التراجيديا والكوميديا ٠

هذه العناصر الثلاثة مجتمعة ومتفرقة ٠ هى وسائل المحاكاة ولئن كانت فنون الشعر جميعا « تحاكى » الفعل الا أن الأدب التمثيلى من بين تلك الفنون ، هو الذى يجعل المحاكاة صورة طبق الأصل ، ولو حاولت بقية فنون الشعر أن تحذو حذو الأدب التمثيلى فى تقديم صورة مرآوية لما يقع من فعل فى دنيا الواقع ، لكانت بذلك تبدد جهودها عبثا ٠

ولكن ما هو موضوع المحاكاة ؟ أو ماذا يحاكى الشعر ؟

انه يحاكى افعال البشر ، والبشر اذ يفعلون ، يجيء فعلهم على ثلاثة أشكال ، فهو اما أن يكون سويا مع الطبيعة البشرية ، أو فوق أو دون هذه الطبيعة · وهذا التقسيم الثلاثى ينطبق على كل فنون الشعر ، على الشعر الملحمى والشعر الغنائى ، والشعر التمثيلى ·

وهنا تجيء التفرقة بين الكوميديا والتراجيديا عند أرسطو ، فالتراجيديا عنده تصوير للجوانب السامية من الانسان ، والكوميديا تصوير للجوانب الدينية بمعنى انه فى الوقت الذى تصور التراجيديا فيه الناس الأخيار ، تصور الكوميديا الأشرار من البشر ، لا من نواحى النقص كلها التى فى الطبيعة البشرية ، ولكن من ناحية مايثير السخرية من تصرف الانسان ·

وواضح من هذا التقسيم للموضوعات التى يحاكيها الشعر ، كما لاحظ بحق الدكتور زكى نجيب محمود ، أنه تقسيم يقوم على أساس خلقى ، لأنه يصنف الناس الى أخيار وأشرار وأوساط ، ولعل أرسطو قد تأثر بأفلاطون فى ربطه بين الجمال والخير ·

والذى يعنينا هنا والآن ، هو اننا بعد أن تكلمنا عن وسائل المحاكاة وعن موضوعاتها ، بقى أن نتكلم عن طرائقها ، فما هى طريقة المحاكاة ؟

المحاكاة عند أرسطو تتخذ احدى طريقتين : فهى اما محاكاة بالرواية السردية ، أو محاكاة بالتمثيل المسرحى ، وعلى أساس هذا التقسيم تجيء التفرقة بين الملحمة والمسرحية ، فالمسرحية دون الملحمة تحاكى الفعل بالفعل نفسه ، وأما الملحمة فتحاكى الفعل بالرواية عنه ·

ومحاكاة الفعل بالفعل قد تأخذ صورة محاكاة للأفعال العليا النبيلة · وتلك هى التراجيديا ، أو صورة محاكاة للأفعال الدنيا الرذيلة ، وهذه هي الكوميديا ·

ويقارن ارسطو بين الملحمة والتراجيديا ، ومن خلال اوجه التشـــابه والاختلاف بينهما ، تتخلق نظرية الوحدة العضـــوية ، فاذا كانت الملحمة تتفق مع التراجيديا فى أنهمـــا يحاكيان الأفعال النبيلة والشريفة ، فى شعر يجمع الى الجزالة الفخـــامة ، فهما يختلفان فى ان الملحمة تمضى فى لون واحد من النظم ، وعلى صورة السرد الروائى ، وانها لا تتقيد بفترة محدودة من الزمن ·

على العكس من التراجيديا التى تقيد نفسها بفترة مقدارها دورة واحدة للشـــمس ، اى فترة يوم واحد فقط ، ومن ثم تختلف الملحمة عن التراجيديا فى القول ، وبالتالى فهما يختلفان فى الفعل الذى تختاره كل منهما لتصوره · فقد يكون الفعل فى الملحمة تاريخا طويلا، ومن هنا تنشا الضرورة لقيد آخر يقيد التراجيديا ولا يقيد الملحمة ، ذلك هو وحدة الحدث أو وحدة الفعل · بالاضافة الى وحدة الزمن ·

ووحدة الزمن ووحدة الحدث معا تلزم عنهما وحدة ثالثة فى التراجيديا وهى وحدة المكان ، لأنه اذا كان الفعل واحدا ، كان لابد أن يكون مكانه واحدا كذلك ، لأنه لا يعقل أن يقع فعل معين فى مكانين مختلفين فى وقت واحد ··

تلك هى الوحدات الثلاث التى تمثل اهم خصائص التراجيديا، والتى ترتب عليها ما عرف عن ارسطو بنظرية الوحدة العضوية ، فاذا كان لكل علم وحدته ، لأن مجرد كونه علما يستدعى تلك الوحدة فان وحدة التراجيديا تختلف عن غيرها بانها وحدة عضوية ، اى انها ذات اجزاء تؤلف فعلا واحدا تاما ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث اذا نقل او بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف او لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل »

لذلك رأينا أرسطو يشـــترط للتراجيديا أن يكون الفعل الذى جاءت لتمثله فعلا كاملا ، ومعنى كمال الفعل أن يكون له بداية ووسط ونهاية ، فلا يجوز كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود أن يأتى الفعل بحيث لا نرى ضرورة عقلية ·· لماذا تكون هذه بدايته وتلك نهايته ، فبدايته لابد أن تجيء مطمئنة لنفس الرائي حتي لا يجد فى

نفسه دافعا يدفعه الى التساؤل ٠٠ وماذا كان قبل ذاك ؟ وكذلك نهايته لابد أن تجيء بحيث لا يجد الرائى فى نفسه ما يدعو الى التساؤل : ترى ماذا سيحدث بعد ذاك ؟ ثم لابد أن يكون بين البداية والنهاية وسط يلزم عن البداية ويحتم النهاية ٠

وتقتضى هذه الوحدة العضوية للمأساة أن تكون خالية من الأحداث العارضة التى لا تمت الى الفعل بسبب ، وذلك بأن يكون لكل حادثة مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث تخطو بالفعل خطوة الى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص فى المسرحية ٠

كذلك تقتضى الوحدة العضوية أن تستنتج خواتيم المآسى من المآسى نفسها ، لا من تدخل الهى مثلا ، ولا عن طريق المصادفة ، بمعنى أن يؤدى كل جزء الى ما يليه حتى الخاتمة التى تأتى منطقية وفقا لقانون الاحتمال أو الضرورة ٠

والذى يقصده أرسطو أن تكون أجزاء المأساة فى تفاصـــيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيا مقام الاقناع المنطقى ، عن طريق الايحاء الفنى ، واذا كانت الأجزاء مختلفة فى ذاتها ، أى أن كل جزء يغاير الآخر ، فانها تتوارد جزءا وراء جزء حتى تفضى الى النهاية ، وتحقق ما تستهدفه من غاية ٠

أما أجزاء المأساة ، أو بالأحرى أجزاء الحكاية فى المأساة ، فهى خمسة : التحول ، والتعرف ، والعقدة ، والحل ، وداعية الألم ٠

التحول ٠٠ هو تغير مصير البطل ،بالتحول من الفعل الى نقيضه ، وذلك بالانتقال من السعادة الى الشقاوة أو العكس ، وهو تغير مجرى الحوادث من الضد الى الضد ، ويقع هذا التحول نتيجة للحوادث السابقة احتمالا أو ضرورة ٠

التعرف ٠٠ هو الانتقال من الجهل الى المعرفة ، على نحو يؤدى الى الانتقال من الكراهية الى المحبة ، أو من المحبة الى الكراهية ، ويتم التعرف اما بعلامات خارجية ، أو عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحداث ٠

العقدة ‥ هى الجزء من المسرحية الذى يسبق الحل · وقد يبدأ بالمسرحية أو يفترض وجوده قبل البداية ، وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى يصدر عنه التحول من السعادة الى الشقاوة أو العكس ·

داعية الألم ‥ هى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، ويكون مثار الرحمة ، مثل المرض ، والموت ، والمصيبة والكارثة ، وقد يعرضها الشاعر على المسرح أمام الجمهور أو يجعلها تحدث خارج المسرح ، وتروى قصتها عن طريق الأشخاص ·

ولداعية الألم صلة وثيقة بمفهوم الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية هامارتيا ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند أرسطو ‥

والذى يعنينا هنا والآن ، قبل أن نتحدث عن « الهامارتيا » ، هو أن نقرر مع الدكتور محمد غنيمى هلال ، أن اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية ، كان خطيرا بعيد الأثر ، فالمأساة كالكائن العضوى ذات أجزاء ، لكل جزء مكانه ، بحيث أنه اذا اختل انفصمت الوحدة ، وضاع العمل الفنى كله ·

وكما كانت لأرسطو الأصالة فى هذه النظرة الى الوحدة العضوية ، كان له الفضل كذلك فى اقرار وظيفة المأساة بوصفها كائنا عضويا يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ودلالاته الأخلاقية ‥

وهذا هو ما يقودنا مباشرة الى الكلام عن أهم ما امتاز به أرسطو من أصالة فى فهمه لوظيفة الأدب الخلقية ، وهو فكرة الخطأ أو الهامارتيا الذى هو أهم خاصة للبطل فى المأساة ، فبطل المأساة انسان من بنى البشر ، يعانى أكثر من غيره ، وهو يشبهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيرا ، حتى يثير ما يصيبه من سوء تقززا واشمئزازا ولا يكون عاديا جدا ، فلا نهتم بعرض أفعاله علينا فى المأساة ·

وهذا ما عبر عنه أرسطو بقوله فى وصف ذلك البطل المأساوى :
« ... البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى ، يعانى تغير مصيره الى الشقاء ، لا من لؤم فيه أو خسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب صيتهم الى الناس ، وترادفت عليهم النعم » ..

وينشأ الخطأ نتيجة الجهل بالمبادىء الجامعة ، أو عن غير وعى من الشخصيات مما يجعلها تستحق الرحمة والتسامح ، وتثير انفعالى الخوف والشفقة ، فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة ..

ويقسم أرسطو أنواع الخطأ أو الهامارتيا ، الى ثلاثة أنواع ، نتيجة لوعى الأشـــخاص بما تفعل ، أو لانعـــدام ذلك الوعى .
فالأشخاص يمكن أن يقعوا فى الخطأ عن علم ووعى ، ويمكن أن يقعوا فيه وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون فيما بعد ، ويمكن فى الحالة الثالثة ، فى اللحظة التى يتهيأ الشخص فيها لأن يرتكب الخطأ ، أن يعرف جهله قبل أن يرتكبه ..

وخير هذه الحالات الثلاث ، هى الحالة الأولى ، ثم الثانية ، ثم الأخيرة ، وهو ترتيب ينبع من جهة النظر الفنية ، ويتصل اتصالا وثيقا بنظرية أرسطو فى التطهير .

فهدف المأساة هو أن تثير فينا انفعالى الشفقة والخوف ، الشفقة على البطل مما عاناه ويعانيه ، الخوف من أن يصيبنا مثل ما أصابه ، وهذا معناه أن المأساة بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا ، انما تزيدنا قوة .

ولا يقصد أرســـطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، ولكنه يرى أنها تطهير للشفقة والخوف ، وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات ، وتلك هى رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولايمكن أن تؤديها الا اذا روعيت الناحية الفنية فى الحكاية أو الحدث .

على أن هذا التطهير فى كل أنواعه ، نتيجة الجمال الفنى أو الجمال لأن الأداء المقدم هنا غير ضار بطبيعته · وفى بعض الحالات لا يقصد فى الجمال الفنى الى تطهير الانفعالات ، بل الى الاصلاح من شأنها ، والتخفيف من حدتها ، كما فى المسرحيات التى تعرض قضايا عامة ··

أنـــواع الدرامـــا

الواقع أن أرسطو عندما وضع للأدب التمثيلى أصوله وقواعده فى كتابه عن « الشعر » لم يستمد تلك القواعد والأصول من تفكيره المجرد ، بل استمدها من عيون الأدب التمثيلى عند اليونان ·

واذا كان أصحاب المذهب الكلاسيكى قد تقيدوا بشكل صارخ فى الأصول التى وضعها أرسطو ، بل والتى أضاف اليها بعض رجال عصر النهضة أكثر مما قال به أرسطو ، فقد تجسد ذلك فى تقسيم أرسطو للأدب التمثيلى الى قسمين متميزين ، لكل منهما خصائصه التى لا تختلط بخصائص الفن الآخر ، وهما فن التراجيديا أو المأساة وفن الكوميديا أو الملهاة ·

ولقد ميز المأساة بأنها فن جاد نبيل يستمد موضوعاته من حياة الالهة وانصاف الالهة والابطال والنبلاء ، كما يستمد شخصياته من نفس هذه الطبقات ، اما الملهاة ، فقد ميزها بأنها فن ضاحك ساخر ، يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده ، بل وينزل فى أحيان كثيرة الى حياة الدهماء ··

وجاء الكلاسيكيون فاتخذوا من هذه التفرقة وذلك التمييز ، قاعدة من القواعد الملزمة فى المســرح الكلاسيكى ، وهى قـــاعدة « فصل الأنواع » التى تقول كما يقول الدكتور محمد مندور بضرورة

فصل كل من فنى المسرح ، أحدهما عن الآخر فصلاً كاملاً ، وعدم جواز الجمع فى المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشـــاهد الملهاة ٠٠

كما حرصوا على أن تتوفر لكل من الفنين خصائصه المميزة ، فهما وان كانا يكتبان شعرا فى الاداب الكلاسيكية الحديثة ، كما كانا يكتبان شعرا عند اليونان والرومان ، الا ان لغة المأساة يجب أن تظل دائما لغة نبيلة رفيعة ، بينما يسمح للغة الملهاة أن تنزل الى مستوى لغة العوام ٠

واذا كان أرسطو قد اشترط للمسرحية أن تتوفر فيها « وحدة الموضوع ، حتى تخلو من التفكك والاصطناع ، وحتى تأتى أكثر محاكاة للحياة ، كما قال بأنه من الواجب ان تجرى أحداثها فى زمان ومكان معقولين غير مسرفين فى الطول والتباعد ، فقد جاء العالم الايطالى « سكاليجر » فجعل من هذه الملاحظات قانونا ثابتا ملزما سماه قانون « الوحدات الثلاث » ٠٠ وحدة الحدث ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان ، وذلك بالرغم من ان أرســـطو كما يقول الدكتور محمد مندور لم يوجب غير وحدة الموضوع ، وان يكن قد أشار اشارة عابرة الى وحدتى الزمان والمكان ٠

وذاع تفسير سكاليجر الذى يحدد المكان بمدينة واحدة ، كما يحدد الزمان بيوم واحد أو دورة شمس واحدة ، حتى أصبح قانونا ثابتا عند الكلاســـيكيين ، وحتى أتهم كورنى بالخروج على تلك الوحدات الثلاث فى مسرحيته الشهيرة « السيد » ٠٠

وثمة خاصية أخرى كانت توجب المحافظة على فنى الدراما ، هى أن التراجيديا بحكم نبلها وسموها كانت تســـتمد مادتها من الأســـاطير الدينية أو قصـــص البطولة التاريخية ، بينما كانت الكوميديا تستمد مادتها من الحياة المعاصرة ، وتعالج المشكلات الاخلاقية والاجتماعية ، وقد تمسك الكلاسيكيون بهذه الخاصية ، وظلوا يستمدون تلك المادة من التاريخ القديم أســـطوريا كان أو واقعيا ، وبخاصة من تاريخ اليونان والرومان ، حتى كان كتاب

المؤرخ القديم « بلوتارخ » عن « حياة العظماء » وكتاب المؤرخين هيرودوتوس اليونانى ، وتاستيوس الرومانى من أهم ينابيع المسرح الكلاسيكى ٠٠

وهكذا نخلص كما يقول الدكتور محمد مندور الى أن التراجيديا الكلاسيكية قد كانت مسرحية شعرية جدية ، تعالج موضوعا تاريخيا مستمدا من حياة الملوك والنبلاء والأبطال ، خاضعة لأصول فنية جامدة كمبدأ الوحدات الثلاث ومبدأ فصـــل الأنواع ، كما كانت تتناول قضايا انسانية خالدة ، وأما الكوميديا الكلاسيكية فانها وان كانت مسرحية شعرية خاضعة لنفس القواعد ، الا أنها لم تكن تعالج موضوعا تاريخيا ، بل كانت تعالج موضوعات معاصـــرة مستمدة من حياة عامة الشعب ٠

وأيا كانت الدراما ٠٠ تراجيدية أو كوميدية ، فانه يبدو دائما أن مصادرها كانت دينية واجتماعية ، وأما ما تناول شكلها من تغير كبير ، فانه يمثل التغيرات فى طبيعة المجتمع الانسانى ، وفى عقلية المؤلف الدرامى ، ومع هذا كله استطاعت التراجيديا والكوميديا كلاهما أن تحتفظان بشكلهما التقليدى بصفة عامة ٠

وقبل أن نتناول أنواعا أخرى من الدراما ، غير القســـمين الرئيسيين ٠٠ المأساة والملهاة ، لابد لنا ان نتعرف على أجزاء كل قســـم منهما ، لأن أنواع الدراما الأخرى التى تولدت عن هذين القسمين الأساسيين ، ليست الا تطويرا وتغييرا لهذين النوعين ، يمس الفروع ولكنه لا يصيب الجذور ٠٠

وهذه هى أجزاء المأساة :

الجزء الأول هو « المقدمة » وهى بمثـــابة المنظر الأول فى المأساة ، تنظم فى صورة ديالوج أو مونولوج فى وزن الايامبوس لأنه يتفق مع الهدوء الذى تتميز به بداية أى حدث من الأحداث ٠ وكان الشاعر يحاول فى هذه المقدمة أن يمهد للحدث الذى سوف يعرضه فى مأساته

ويأتى المدخل بعد المقدمة ، ايذانا بظهور الجوقة أو دخولها الى الأوركسترا ، وهى تنشـــد مقطوعة طويلة أو قصـــيرة فى وزن الأنابايستوس الذى يتفق مع الايقاع السريع الذى تحدثه الأقدام أثناء دخول الجوقة · ويتراوح طول مقطوعات هذا الجزء من المأساة بين العشرين والمائتى سطر ، وذلك وفقا لطول أو قصر مدة عرض المأساة ، أو وفقا للأثر الذى يرغب الشاعر أن يحدثه بانشاد هذه الأشعار ··

وكما أن المقدمة تمهد للأحداث التى سوف تتضمنها المأساة ، كذلك دخول الجوقة ينبه النظارة ، ويحرك مشاعرهم ، لتؤثر فيهم أحداث المسرحية ··

وبعد ظهور الجوقة أمام النظارة ، يبدأ الجزء الثالث من المأساة الذى سماه اليونان « الابيسوديون » ويعرفه أرسطو بأنه ذلك الجزء من المأساة الذى يقع بين أغنيتين كاملتين تنشدهما الجوقة ، وعلى هذا يمكننا أن نعتبره فاصلا فى مسرحية حديثة ··

وبالرغم من أن مثل هذا الفاصل غير مألوف فى المآسى الأخرى، الا أنه كان مســـتساغا فى المأساة اليونانية ، لأنه يخفف من حدة انفعالات الجمهور ، ويقلل من فزعهم أمام الفواجع التى تتناولها فصول المأساة · تم يكون بمثابة « الانتراكت » بين الفصول ·

وأخيرا تأتى الخاتمة ، ويعرفها أرسطو بأنها ذلك الجزء الذى لا تتبعه أغنية جماعية تنشدها الجوقة ، أى أنها تأتى بعد الفاصل الأخير ، ويتميز هذا الجزء بظاهرتين هما خطبة الرسول ، وظهور الآلهة ··

كانت تلك هى أجزاء المأساة ، أما أجزاء الملهاة فهى :

المقدمة ، وكانت تنظم فى وزن الايامبوس ، ولعلها من ابتكار أريستوفانيس أشعر شعراء الملهاة ، لأنها لم تظهر بوضوح الا فى كوميدياته ، وكان الغرض منها تلخيص موضوع الملهاة لجمهور المتفرجين ، وسرد بعض النكات المضحكة ، والفكاهات المثيرة التى

تهيىء الجو وتعد الأذهان لتقديم الموضوع ، ويتلو ذلك دخول الجوقة ثم يبدأ الحوار بين الممثلين فى صورة مناظرة عدائية تتضمن الموضوع الرئيسى للملهاة ·

ويتبع هذه المحاورة خطاب توجهه الجوقة الى الجمهور ، وتتحدث فيه باسم الشاعر ويسمى هذا الجزء براباسس ، وكان ينظم فى وزن الأنابيستوس ، ويتلوه نشيد أو ترتيلة أو ابتهال للاله ·· ومقطوعة هجائية لاذعة ، ينتقد فيها الشاعر مظهرا من مظاهر الحياة العادية ··

ثم يتبع ذلك عدد من الفصول فى وزن الايامبوس ، يفصـل الشاعر بعضها عن بعض بأغانى الجوقة التى تشير عادة الى بعض ما يجرى فى الملهاة وتكتفى بذكر ما سينتهى اليه الموضوع الرئيسى ·

أما المنظر الآخير من الملهاة ، فكان يعرف بالخاتمة ، وكان يغلب عليه طابع المسرح والسرور ، وينتهى باقامة وليمة أو الاحتفال بعرس ··

هذه هى أجزاء الملهاة ، وتلك كانت أجزاء المأساة ، والملاحظ على هذا كله ، هو تميز الاغريق القدامى بالوضوح والاتزان ، وذلك بحكم توازن ملكاتهم فى انتاجهم الأدبى الذى لا يطغى عليه عقل بارد ، ولا عاطفة ملتهبة ، حتى لقد قيل أنهم كانوا يفكرون بقلوبهم ويحسون بعقولهم ، بمعنى أنه قد كان فى عقلهم احساس وفى قلبهم تفكير مما يحقق التوازن بين ملكات النفس جميعا ··

ولقد تميز المسرح الكلاسيكى هو الآخر ، وبالتبعية ، بنفس الخصائص ، وهى الوضوح والاتزان ، ولو أن التراجيديا الرومانية كانت أقل بكثير فى مستواها من التراجيديا اليونانية ، برغم صياغتها طبقا لنفس النموذج الأصلى ، وبرغم أن موضوعاتها مشتقة على نطاق واسع من الأساطير الاغريقية ·

وعلى الرغم من أن تراجيديات سنيكا نفسـها المقتبسة عن

الاغريق ، كان لها تأثيرها فى الكتاب الكلاسيكيين الاوائل ، كما أنها كانت بصفة عامة موضع الدراما فى عصر النهضة ، الا أننا لانستطيع مقارنتها بالأعمال الأثينية العظيمة ٠

بل وحتى المؤلفات التراجيدية الحديثة ، أو بالأحرى مسرحيات شكسبير ، ومارلو ، وكورنى ، وراسين وما تتميز به من جمال خاص ، لايمكن أن تضيف شيئا جوهريا الى روح التراجيديا كما وصفها أرسطو ، لقد تغيرت فكرة القضاء والقدر فى الأعمال الحديثة، ولكن حقيقة التجربة القدرية ظلت كما هى نفسها ، وتأثير انفعالى الخوف والشفقة ظل مسيطرا على العقل الحديث ٠

واذا كانت الكوميديا مثل التراجيديا نشـــأت فى أعيـــاد ديونيسيوس ، فقد تدهورت معها فى عصر الرومان ، ويعزى هذا التدهور الى الحروب البلوبونيزية التى استنفدت موارد أثينا ، فأتت على الكوميديا القديمة التى بلغت قمتها على يدى أريستوفانيس ، وكان معاصرا ليوربيدس ، وذكره أفلاطون فى محاورة « المأدبة » بأنه يعد من أشرف الرجال ٠٠

ثم قامت الكوميديا الوسطى ، وازدهرت فى الفترة من ٤٠٠ الى ٣٣٠ ق٠م٠ التى امتازت بوفرة الشعراء ، وضعف مواهبهم فى ذات الوقت ، وتعتبر « البورلسك » أو المسرحية الهزلية هى الأسلوب الذى كان مفضلا فى ذلك العصر ٠ وكانت الشخصيات تختار من واقع الحياة اليومية ، وتتكلم بلغة الدهماء من عامة الشعب ٠

ثم جاءت الكوميديات الجديدة ، وكانت وفيرة الانتاج ولكنها ضعيفة المســـتوى ، أقرب الى العرض التمثيلى منها الى الأدب المسرحى ، ويعد ميناندر المولود عام ٣٤٢ ق٠م٠ أعظم الكوميديين الجدد ، وقد اتخذ الرومان من كوميدياه الجديدة نموذجا للكوميديا الكلاسيكية ، التى تطورت فيما بعد عند كل من تيرانس وبلاوتوس ٠ وكان الأول عاطفيا رقيقا ، بينما كان الآخر مجونيا متهورا ٠ تماما كما كان كورنى عاقلا حكيما يقدم الواجب على العاطفة ، على العكس من راسين العاطفى الرقيق ، الذى يقدس عاطفة الحب ٠

ونشأت الدراما الهندية كما يقول آشلى ديوكس فى كتابه عن « الدراما » من الجمع بين الرقص والغناء فى الاحتفالات الدينية ، وعلى الرغم من أنها لم تظهر الا بعد ألف سـنة تقريبا من عهد الازدهار الدرامى فى اليونان ، الا أنها نمت نموا قوميا بعيدا عن المؤثرات الخارجية ، فلقد كانت الفكرة التراجيدية اليونانية مجهولة فى الشرق الأقصى ، وكانت بواعث الحب الرومانسى لها دورها الخطير فى المسرح ٠

ولعل أشهر الدرامات الهندية ، دراما « ساكونتاك » ودراما « العربة الألعوبة » الى أن تطور المسرح فى الهند من الطقوس الدينية الى الدراما المدنية ، فشهدت الفترة التاريخية الممتدة من ٣٠٠ الى ٨٠٠ تقريبا ازدهار المسرح الهندوسى ، ذلك المسرح الذى عرض مسرحيتين هندوسيتين على جانب كبير من الأهمية هما مسرحية « شاكنتار » للكاتب المسرحى كاليداسا ، ومسرحية « عربة الصلصال الصغيرة المنسوبة الى الملك شودراكا ٠

أما الدراما الصينية الخالصة ، فقد ظهرت متأخرة فى القرن الثالث عشر ، وكانت ذات طابع أخلاقى أكثر منه دينى أو شعرى ، فكل الدرامات التقليدية تمجد الفضيلة ، ولا تدعو الى الرذيلة ، وكان الحوار فيها مرتجلا فى الأعم الأغلب ، أو كان عرضة لتغيير معظمه أثناء الالقاء أو الأداء ، حيث يقوم أحد الممثلين الرئيسيين بغناء الأجزاء الرومانسية من الدراما ٠

وهكذا تطور المسرح فى الصين من الرقصات الرمزية المعروفة من أقدم عصور التاريخ ، الى المسرح كما هو معروف الآن ، وكانت بداية هذا التطور فى حوالى عام ٧٠٠ أى فى عصر الامبراطور منج هوانج ، الذى أنشأ أول فرقة مسرحية فى بستان قصره أطلق عليها اسم « أعضاء وشباب حديقة الكمثرى » ٠

وأما الدراما اليابانية ، فقد كانت فى أول عهدها مقتبسة على نطاق واسع ، من الدراما الصينية ، ومصاغة فى قوالب تلك الدراما ، وظل المسرح اليابانى محل الازدراء زمنا طويلا من جانب الأشراف ، ولكنه نهض أخيرا واسترد مكانته عند الشعب ٠ وذلك بعدما تطور

من المسرحيات الشعائرية الى المسرحيات الدرامية حتى وصل الى المسرحية التى يطلقون عليها كلمة « نو » والتى تقتصر على الطبقات الارستقراطية ، فى مقابل مسرحيات « الكابوكى » التى تعد مسرحيات شعبية ٠

تلك كانت أنواع الدراما الرئيسية أو قوالبها الأساسية فى الغرب والشرق القديمين ، أما كيف تطور مفهوم الدراما ، حتى نشأت الدراما الحديثة ، فتلك رحلة أخرى للمسرح ، ننتقل فيها من ضفة الفن المسرحى ، الى ضفة التاريخ المسرحى ، أو نسبح فيها من شاطىء الفن الى شاطىء التاريخ ٠

فن الأداء التمثيلى

حينما ابتدع الذهن البشرى كتابة المسرحية أو التمثيلية ، وهى القصة التى يقوم الممثلون بتقديمها ، تطور التمثيل من مجرد التقليد المطلق الى مرحلة يتقيد فيها الكلام والحركة والموضوع الذى يجرى فيها بنص مكتوب وهو المسرحية ٠

وبقيام المسرحية ، انتقل التمثيل الى فن التمثيل ، اذ أصبح التعبير مقيداً فى مضمونه وفى وسائله ، وخاضعا لنظام مرسوم محكم يستهدف تعميق الواقع ، ومضاعفة الحياة ٠ وبهذا قام كيان لفن الممثل ، وهو ما يسمى أحيانا فن الأداء التمثيلى ٠

ويعرف أستاذنا زكى طليمات فن الأداء التمثيلى بأنه « توجيه القول والحركة والايماءة الى احياء شـخصية الدور الذى يؤديه الممثل تبعا لما رسمته المسرحية وسـجلته من معالم خلقه ، ومن ملامح خلقته ، وليس كما يريده الممثل طبقا لمزاجه الخاص ، الأمر الذى يتطلب من الممثل أن يتلبس شخصية الدور ، ليتكلم بلسانه ، ويومىء بحاله ، ويتحرك بمنطق سـلوكه ، كما هو مسـجل فى المسرحية ٠

وهذا معنـاه أن فن الأداء التمثيلى يقـوم على دعامتين أساسيتين : الأولى هى المقدرة على تلبس شخصية الدور ، والأخرى

هى المقدرة على امتلاك ناصية فن الالقاء ، الذى يمكن بواسطته تجسيم هذه الشخصية عن طريق الكلام والايماءة والحركة ·

وبذلك يصبح فن الممثل بالنسبة الى النص المســـرحى ، هو الاداة الآدمية التى تجسم معانيه جملة ، والوسيلة البشرية التى تكشف أغراضه تفصيلا ، وعندما نقول فن الممثل ، فاننا نقصد هذا الفن بوسائله المادية والمعنوية ، تلك الوسائل المادية التى تتمثل فى التعبير بالكلام والايماءة والحركة ، والوسائل الآخرى المعنوية التى تشمل الفهم والاحساس والانفعال والتخيل والتصور ·

وهى جميعا أدوات الممثل فى عملية الخلق الفنى ، والتى لا تقل أهمية عن المصور أو المثال ، أو الشاعر أو الموسيقار ، وذلك بطبيعة الحال فى حدود النص المسرحى · فليس الممثل مجرد خيط سميك أو رفيع يصل ما بين المؤلف والمتفرج ، وينقل رســـالة ليس هو صاحبها ، وانما هو عنصر أهم من ذلك بكثير ، عنصر له ملكاته الخاصة ، ومواهبه الذاتية التى يستطيع بها أن يثرى العمل المسرحى كله ، وأن يحقق الصلة الروحية بين المسرحية وبين الجمهور ·

ان الممثل هو الآلة الموسيقية التى يعزف عليها المخرج كلمات المؤلف ، وهو الشخص الذى يستطيع بمواهبه وملكاته ، فوق قيمة النص ، وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات التى كتبها المؤلف والتوجيهات التى رسمها المخرج شحنة روحية ووجدانية · تسرى فى وجدان المتفرج ، وتحلق به فى سماوات السحر والخيال ·

وهذا ما عبر عنه الممثل الفرنسى الكبير كونستان كوكلان بقوله فى كتابه عن « الفن والممثل » :

« الممثل خالق حتى لو قام بتمثيل حلم رآه أحد العباقرة ، ذلك أن هناك دائما مسافة كبيرة بين النموذج الحى والنموذج الذى نحلم به ، لا يكفى خلق الروح ، لابد من اسكانها جسدا ، واسكانها جسدا لا يكفى ، لابد من أن يعبر عنها ذلك الجسد تعبيرا حيا كاملا ، بأن تكون له طريقة خاصة فى الذهاب والمجىء ، فى الدخول والخروج ،

فى البكاء والضحك ، فى الصمت والكلام ، لابد من أن تتماسك طرق الكينونة ، والفعل ، والتألم ، وتؤلف فردية حقيقية ماثلة للعيان ، نقابلها ، ونتعرف عليها ، ونخاطبها بلا كلفة ، يحتاج الرجل المتفرج الى هذا الجسد ، والممثل هو الذى يعطيه اياه » ٠

وهذا معناه أننا بازاء فن الممثل أمام لون من الخلق الفنى ، تعاونت ملكات الطبع وقدرات الوجدان ، على ابتداع صورته المعنوية ، ثم تجسد بعد ذلك تجسيدا ماديا فى أداء الممثل ، بين صوت وايماءة وحركة ، بحيث يدركه السمع والبصر ٠

وهنا يبزغ هذاالسؤال ٠ هل يؤدى الممثل دوره أداء أقرب الى الطبيعة ، أم أنه يصطنع بعض التطوير أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟

بعبارة أخرى ٠٠ هل تفنى شخصية الممثل كل الفناء اذ يتلبس شخصية دوره ، بحيث يعيش بوعى دوره فقط ، أم أنه مع اندماجه فى شخصية دوره ، يحس بنوعين من الوعى ، ويعيش بنوعين من الشخصية فى وقت واحد ؟

ان الاجابة على هذه الأسئلة تجرنا الى الكلام عن وجهات النظر المختلفة فى ماهية فن الأداء التمثيلى ، من حيث موقف الممثل من محاولته أن يكون هو شخصية دوره ٠ ومهما اختلفت التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ، فانها تكاد تجمع على رفض محاكاة الطبيعة فى الفن ، سواء أكانت هذه المحاكاة فى الأدب أم الشعر ، فى التصوير أم الموسيقى ، فضلا عن فن التمثيل أو فن الأداء التمثيلى ٠

وفكرة محاكاة الطبيعة فى الفن ، وان سادت أوربا فى الربع الأخير من القرن الماضى ، وأوائل القرن الحاضر ، باسم المذهب الواقعى ، فانها سرعان ما أفلست ، عندما عجز المسرح عن أن يكون صورة طبق الأصل للواقع ، وعندما عجز الممثل عن مضاهاة العمل فوق خشبة المسرح بما يجرى فى الطبيعة ٠

وهكذا عاد المسرح من جديد الى ينبوعه الأصيل ، وجوهره الحقيقى ، وهو احياء صور من الواقع دون أن يكون هو الواقع نفسه ، لأنه وان كان من الواقع الا أنه ليس الواقع كله ·

وفى قول أقرب الى الفهم كما يقول أستاذنا زكى طليمات :

« ان المسرح هو احياء صور من الواقع ، أو هو تمويه بالواقع، وان شـئت فقل ·· خداع بالواقع ، فالممثل ، والحالة هذه ، اذ يتقمص شخصية دوره ، انما يحاول جاهدا أن يحيى صورة من شخصية هذا الدور ، أو يأتى بشبيه له ، والصورة والشبيه كلاهما ، ليسا الأصل تماما ، وان كانا منه ، كما أن التمويه والمخادعة ليسا الواقع والحقيقة » ·

وهذا معناه ، أنه اذا كان من الضرورى بالنسبة لنا أن نبدأ من الواقع فعلى شريطة أن نسمو به ، ونبخره ، بحيث نصل الى ماهو عام ، وبالتالى الى ماهو ذهنى ، بحيث يصبح الممثل كائنا آخر ، كائنا يريد أن يخلق الدور ، بمعنى أن يعيد نقله أو أن يبعثه من جديد ··

وهذه التجربة أو الممارسة ليست من فعل المؤلف ، ولا هى من فعل المخرج ، وانما هى من فعل الممثل ، والممثل وحده ، لأنه الفنان الوحيد الذى يقابل الجمهور ، وجها لوجه ·

واذا كان المؤلف مبتكر النص المسرحى ، فان المخرج هو مبتكر العرض ، ومع ذلك تضعف صلتهما بالممثل ، وخاصة فى قدرتهما على ضـبط ما يفعله هذا الفنان على خشـبة المسـرح حين يواجه الجماهير ·

وهذا معناه كما يقول الفنان احمد زكى فى كتابه « فن التمثيل المسرحى » : « ان قضية المسرح هى قضية الممثل ، الممثل محك التجربة ، أو الممارسة العملية التى تتم على المسرح حدثا ينبض بالحياة والحركة ·

« ومن خلال تلك النظرية أو التجربة ، يتأكد لنا أن التجربة المسرحية تتحدد من خلال عمل الممثل أكثر مما تتحدد من خلال كلمات المؤلف أو خيال المخرج أو تصميم مهندس الديكور » ٠

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أنه اذا كان تقمص الممثل لدوره تقمصا تاما أمرا مستحيلا ، وكان من المستحيل أيضا أن يخلط الممثل بين انفعالاته وانفعـــالات دوره ، كان لزاما عليه أن يوهم الجمهور ، بأن ما يقدمه وان لم يكن هو الدور نفسه ، الا أنه من شخصية الدور ٠

وهنا نعود الى نظرية الايهام فى الفن ، وهى النظرية القائلة بأن الايهام هو فيصل التفرقة بين الفن واللافن ، وأن الممكن محتمل الوقوع ، بل وان الممكن والمحتمل قد وقعا فعلا ، وبمقدار مايستطيع الممثل أن يموه الحقيقة ، حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع ، يكون الممثل عظيما فى فنه أو فى أداء دوره ٠

ولا يتأتى ذلك للممثل مالم يحاول بوعى ويقظة ، أن يسخر ملكاته وأدواته فى التعبير عن شخصية الدور ببعث صورة منه تجىء قالبا ومضمونا ، طبقا لما قدره لها مؤلف المسرحية ٠

فاذا كانت اللغة تنقسم الى ثلاثة عناصر رئيسية هى : الفاعل، والمفعول ، والفعل ، وكان الجسد يشتمل بالطبع على هذه اللحظات الرئيســـية الثلاث ، وهى : الوقفة ، والحركة ، والاشارة ، فان شخصية الدور ، التى يؤديها الممثل ، والتى يطالعها الجمهور ، تقف من خلفها ذاتية الممثل نفسه ، أو الشـــخصية الأخرى التى لا يراها الجمهور ٠

وهى انما تتخذ تلك الوقفة لكى تصور وتتصور ، لكى تفكر وتدبر ، وفقا لما وضعه مؤلف المسرحية ، ذلك لأن فن الممثل فن خلاق ، كفن العازف الموسيقى ، فاذا كان العازف يستخدم آلة ينقل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقى الى المستمع ، فان الممثل كذلك

يستخدم جسده لنفس الغرض ، أى لكى ينقل الى الجمهور كلمات الكاتب المسرحى وافكاره .

وننتهى من ذلك كله ، الى أن فن الممثل يقوم على دعامتين أساسيتين ، احداهما خارجية ، تشمل الالقاء والايماءة والحركة ، والأخرى داخلية ، تعنى الأفكار والمشاعر والانفعالات .

وعلى هاتين الدعامتين قامت مدارس التمثيل المتعددة ، أو أساليبه المختلفة ، التى يمكن اجمالها أو تصنيفها فى :

١ - المدرســـة التشـــخيصية :

وهى المدرسة التى تنسب الى الممثل الفرنسى الكبير كونستان كوكلان ، ومن خلفه فنانو الكوميدى فرانسيز ، ولقد أودع كوكلان نظريته فى كتابه « فن الممثل » الذى ذهب فيه الىأن فن التمثيل ليس تقمصا ولكنه تشخيص ، أى استحضار صورة من شخصية الدور ، وليس الدور نفسه ، ولا يمنع ذلك من أن ينفعل الممثل بدوره كما يشاء ، وأن يخلع على دوره ما يشاء من الانفعالات ، على ألا يمارس هذا كله أثناء العرض التمثيلى ، وانما يظل محتفظا بهدوئه ووعيه ويقظته وهو يراقب أداءه أثناء تشخيص صورة من هذا الدور ، وبذلك يصبح الممثل سيد الدور ، وسيد نفسه فى وقت واحد .

وهذا هو التناقض الظاهرى فى الممثل ، الذى أشـــار اليه الفيلســـوف الفرنسى ديدرو ، والذى يكمن فى أنه لكى يؤثر على الآخرين ، يتحتم عليه أن يظل هو نفسه باردا وبعيدا عن التأثر . أو بعبارة أخرى ، « ينبغى عليه ألا يمارس أى ظل من العواطف التى يعبر عنها ، وذلك فى نفس اللحظة التى يعبر فيها عن هذه العواطف بأعظم قدر من الصدق والحرارة » .

وعلى هذا وكما يقول الباحث الدرامى موريس فيشـــمان ، يتكون تدريب ممثلى هذه المدرسة ، من تعليمهم قدرا كبيرا من « الحرفية الخارجية » التى تعد بمثابة تمرينات رياضية فى الفن ،

فرخامة الصوت ، وسلامة الحركة هما المقدمة المفروضـــة فى هذه الطريقة ، ونتيجتها حذق الممثل ، واقتصاده فى استخدام أساليب التمثيل ، ويتم هذا بالتدريب وكثرة المران ٠

أما ناتجها النهائى ، فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته ، تحت يده آلة متكاملة ، يستطيع اللعب عليها متى يشاء ٠

٢ ـ المدرســـة الصــــوتية :

ان أنصار هذه المدرسة ، يعتقدون مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص ، أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى ، ولكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يهتمون بتدريب باقى أجزاء الاداة ، بمثل ما يهتمون بتدريب جانب الصوت ، أو الجانب الصوتى ٠

انهم يعتبرون صوت الممثل ، ومقدرته على التعبير هما كل شىء فى الممثل ، فى حين أن الصوت لا يزيد على كونه احدى وسائل الأداء لدى الممثل ، فهو وسيلة وليس غاية ٠

وصحيح أن الصوت أحد الأركان الأساسية ان لم يكن حجر الأساس فى فن الممثل ، ولكن الممثل الذى يجعل الصوت همه الوحيد وهدفه النهائى هو فنان محدود المواهب ، يقف عند أسطح الأشياء دون أن يغوص الى جوهر ، وينمى أداة واحدة من أدواته الخارجية على حساب الأدوات الأخرى ٠ فضـــلا عن قواه الداخلية التى تساعده على أداء دوره ، بكل الأدوات وليس من خلال أداة واحدة ٠

وتكون النتيجة ، صوتا دافىء التعبير ، رخيم النبرة ، صريح الطبقات ، قوى التأثير ، ولكنه منفصل عن جسد صاحبه ، حتى لا يكاد يعبر عن شىء ، فالصوت وحده خال مما يجب أن يكمن وراءه ، مهما كان آسر النبرات ، لطيف الوقع فى المسامع ، فان تأثيره كما يقول زكى طليمات لن يزيد على تأثير « الالعاب النارية » فرقعات وأصداء تدوى فى الأسماع ٠٠ ثم لا شىء !

فعيب هذه المدرسة ، كما هو واضح ، أنها تبالغ فى اهمية الصوت ، فتجعله غاية ونهاية فى فن الممثل ، فاذا الممثل يصبح ولاهم له الا صوته ، يتناوله بالتنمية والتجميل ، فتصبح الوسيلة أهم من الغاية ، كما يصبح الحذاء أعلى قدرا من القدم التى تحتذيه !

٣ ـ مدرســـة الكليشـــيه :

هى المدرسة التى يعتمد الممثل فيها على سلسلة من المواقف الجاهزة ، مثل المشاجرات ، أو الاتهامات ، أو الفضائح ، أو المناظر الغرامية ، وهى مواقف يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها الى درجة الاتقان ٠

وبعد ذلك يتخذها أمثلة تحتذى ، أو نماذج يهتدى بها فيما يصادفه من مواقف مشابهة فى مسرحيات أخرى ، دون أن يمنع ذلك من استخدام الحيل التى تثبت صلاحيتها فى أثناء العرض المسرحى فى العروض التى تلى هذا العرض ٠

وهكذا يتجمع لدى الممثل ذخيرة كبيرة من أصول الكليشيهات التى يستطيع أن يستخدمها من حين لآخر ، بعد أن يتم له التعرف على المشهد الجديد وتصـــنيفه بما يتلاءم مع ما تحت يديه من الكليشيهات ٠

وعلى الرغم مما يحتاج اليه هذا الأسلوب من أساليب التمثيل، على نماذج الحركة ، وتمرينات التنفس ، وتدريب الطبقات الصوتية، الا أنه يقف بالممثل عند مستوى الأداء السطحى ، والتعبير المباشر ، لأنه يعوده على اتباع أسهل الطرق ، باستخدام الحيل الجاهزة ، التى سرعان ما يدرك الجمهور ما فيها من تكرار ، والتى كثيرا ما تجمد الممثل على طريقة واحدة لا تتغير فى الأداء ٠

وهذا معناه أن نظام الكليشيهات ، يضطر الممثل الى أن ينقل نقلا أعمى ، والى أن يقلد تقليدا مباشرا ، دون أن يساعده على استحضار كل قدراته وطاقاته لخلق شىء جديد ٠

٤ ـ مدرســـــة الطريقة :

هو الاسم الذى أطلق على المدرسة الروسية الحديثة فى فن الممثل ، والتى يرجع الفضل فى انشائها الى الممثل والمخرج الكبير قسطنطين ستانسلافسكى ، مؤسس « مسرح الفن » فى موسكو ٠ وقد كان لها تأثيرها القوى الواضح سواء بين معاصريه أو بين المشتغلين بالمسرح فى بلاد أخرى ، وخاصة فى الولايات المتحدة ، حيث حققت نجاحا كبيرا فى « استوديو الممثلين » الذى أشرف عليه « لى سترا سبورج » ، وفى أعمال ايليا كازان السينمائية والمسرحية، كما حققت نجاحا مماثلا فى انجلترا ، فى كثير من أعمال المخرج الشهير « ميشيل سان دنى » المسرحية ، سواء فى « استوديو مسرح لندن » أو فى « مدرسة الأولد فيك » ٠

والهدف من المنهج أو الطريقة هو اعانة الممثل على تفهم دوره التمثيلى وتقديمه بأفضل صورة ممكنة ، دونما تجاوز أو خروج عن الحدود التى رسمها كاتب المسرحية ٠

وترجع أهمية الطريقة التى دعا اليها ستانسلافسكى ، الى الجمع بين الحرفية الداخلية ، والحرفية الخارجية ، فى نوع من المزاج الخلاق الذى يفجر قدرات الممثل على التعبير ٠

ويتم ذلك بالمران على تطوير تصوره المبدع وخياله الخلاق ، والتدريب على فهم الدلالات التى يقدمها الكاتب المسرحى ، والتعود على اكتشاف جوهر الدور أو هدفه الأساسى ، ومكانه بالنســـبة لموضوع المسرحية ٠

هذه التمرينات كما يقول موريس فيشمان ، هى التى تساعد الممثل على تقمص شخصية الدور ، وهى التى يستطيع بواسطتها تفسير هدف المؤلف المسرحى ، وهى التى تمكنه أخيرا من ترجمة هذا كله الى فعل فوق المسرح ، انطلاقا من أن فن التمثيل يهتم أساسا بالفعل ، لا بالنظرية !

على أنه اذا كانت هذه الأمور جميعا ، مما يتعلق بالحرفية الداخلية ، فان ستانسلافسكى لا يغفل الاهتمام بالحركة ، والتعبير والغناء والترنيم ، وفترات الصمت ، وكيف يكون الجسم معبرا ، وغير ذلك من الأمور التى تتعلق بالحرفية الخارجية ٠

وبذلك تكون الطريقة عند ستانسلافسكى بمثابة ، نظام متكامل لا يقوم على فصل الجسم البشـــرى عن آلته الذهنية والعاطفية ، ولا يجنح الى التمثيل الذهنى الذى يحرم الجمهور من سحر المسرح الحقيقى ، ألا وهو العرض التمثيلى الحى !

وعلى ذلك ، فان الممثل ما لم يكن حذرا ، فانه سوف يهمل تلك الأداة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية ، وهى الصوت البشرى ، أو أن يفقد عنصر الصدق ، المتعلق بالحرفية الداخلية ، فى الوقت الذى يعتصر فيه الانفصال من نفسه بطريقة جافة تقضى على الايهام المسرحى ٠

٥ ـ مدرســـــة التغـــريب :

وهى المدرسة التى تنسب الى الشاعر والمخرج الألمانى الكبير برتولد بريخت الذى اقترن اسمه بالمسرح الملحمى ، والتى تقف على النقيض من كل ما تقدم من مدارس تمثيلية ، من حيث علاقة الممثل بدوره ، وخاصـــة مدرسة ستانسلافسكى التى تقرر أن من واجب الممثل أن يتقمص شخصية الدور ٠

فعند بريخت أن الممثل خليط من محاضر ، ومعلق ، ومبلغ فى وقت واحد ، وأن من واجبه أن يكون مخبرا عن الفعل المسرحى ، وألا يسمح للجمهور بالمشاركة فى فعل المسرحية ، وانما يدفعهم الى التفكير ، ويستحثهم على اتخاذ قرارات كما لو كانوا فى محكمة أو ساحة قضاء ٠

وعلى ذلك فهو يرفض الاندماج الواعى أو غير الواعى الذى يسيطر على الممثل ، ويستحوذ على الجمهور ، ويهدف الى توعية

النظارة توعية فكرية بحيث يشحذون عقولهم خــلال فترة العرض لمناقشة ما يجرى أمامهم من أحداث ، بغية أن يتخذوا منها مواقف !

ولكى يتحقق هذا النوع من التغريب بالنسبة الى فن الممثل ، ينبغى على الممثل ألا يتأثر بدوره ، وألا ينفعل بأحداث هذا الدور ، وألا يندمج فى حياة الشخصية الدرامية ، وانما يقتصر أداء دوره على التعليق على ما يصدر عن الشخصية من أفعال ، والتعقيب على ما يجرى فى المسرحية من أحداث ٠

ولا يقف أمر هذا التغريب عند الممثل ، ولكنه يتجاوزه الى الجمهور ، الذى يجد نفسه منقادا فى ألا يشترك بوجدانه فى الأحداث، وألا يشارك بعاطفته فى الأفعال ، وألا يتجاوب سلبا أو ايجابا مع الأشخاص ، كل ما عليه أن يمارس التفكير الموضوعى فيما يشاهده ويراه ٠

ولا يتأتى ذلك ، الا بأن يتم اخراج المسرحية ، فضلا عن أداء الممثل بالشكل الذى يذكر الجمهور باستمرار ، بأن ما يراه انما هو قصة تجرى فوق المسرح وليست تجربة تحدث فى واقع الحياة ٠

ومن هنا تجىء استعانة المخرج للراوى الذى يقطع بتعليقاته سياق المسرحية ، الى جانب ارتداء الممثلين للأقنعة التى تحول دون تأثر الجمهور ، فضلا عن الأغانى والموسيقى ، التى تشد انتباه المتفرج ، دون أن تطرب عواطفه أو تدغدغ مشاعره ، وبعد ذلك كله تجىء العبارات المأثورة أو العناوين المكتوبة التى تظهر على لوحات تبرز من بين أجنحة المسرح ٠

وهذه جميعا وان لم تكن من مواصفات المذهب الطبيعى فى التمثيل ، فينبغى أن تضع فى اعتبارنا أن بريخت لم يكتب مسرحياته وفقا لهذا المذهب ، ولكنه أقام ما يعرف « بالمسرح الملحمى » الذى تجىء فيه المشاهد خالية من الذروة ، ومن الشحنات الانفعالية ، ومن المواقف العــاطفية ، ومن النغمات التواقعية ، الى غير ذلك من المؤثرات التى توهم الجمهور بأنه انما يشترك فى خضــم الفعــل المسرحى ٠

٦ ـ مدرســـة الحــركة البحتــة :

وهى نفســها مدرسة التمثيل الصــامت ، ويرتبط بها فن البانتوميم ، وفن التمثيل الايمائى ، فضلا عن فن الرقص والباليه ، وكلها عناصر يمكن أن تساعد الممثل ، ورغما عن ذلك فانها لا تزيد على كونها تشخيصات مسرحية ، لا تختلف عن عرض المسرحيات العادية ٠

ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة ، كما يقول موريس فيشمان ، أن يتدرب على مثل هذه الطريقة ، بحيث ترجح كفته فى هذه العناصر على عناصر أخرى مساوية فى الأهمية ، وحينئذ تحل حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدى ، محل المشى الطبيعى ، أو الذى يبدو طبيعيا ، ويمتنع على الفنان تناول الأدوات المسرحية ، ولا يكون هذا كله جزءا من ذلك الفن الذى يجب أن يخفى الفن ٠

وهنا يثور هذا السؤال ٠٠ أين يقع فن الحركة أو التمثيل الصامت من حدود الفن المسرحى ؟

قبل الاجابة على هذا السؤال لابد لنا أن نفرق بين فن التمثيل الايمائى وفن البانتوميم ، أما التمثيل الايمائى فهو فن الصــمت والحركة ، وفن الفعل ذاته والاحساس ، فن مرتبط بحياة الانسان ٠

ويذهب الممثل الفرنسى الشهير مارسيل مارسو الى أن التمثيل الايمائى ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضا ، لغة تعرف الكائن البشرى لأصوله الدفينة ، و تعليقاته البعيدة ، فلقد نشأ عن مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعمق تطلعات الشعب ٠

أما الأسلوب فى فن التمثيل الايمائى ، فهو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة ، بحيث توضع فى خدمة الفن ٠ هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

يقول مارسيل مارسو ، انه يرتبط ارتباطا وثيقا بدراســة الانسان ، وعليه أن يســتمد جذوره من الآمال العريضــة للكائن البشرى ، ولابد من أن يكون محسوسا أولا وقبل كل شىء ٠

هذا عن فن التمثيل الايمائى ، أما عن البانتوميم فله قواعد أخرى لأن البانتوميم قد يكون كوميديا ، وقد يكون مأساويا ، وقد يجمع بين الاثنين وهو فن درامى ، لأنه اجتماعى أولا وقبل كل شىء، ولأنه يحدد مكان الفرد من أمثاله فى المجتمع ، وهو غالبا ، يعبر عن نفسه بالهجاء ، ولا يجىء هذا التعبير بالجسد فقط ، بل بالوجه كذلك ·

ذلك لأن فن البانتوميم ، استطاع أن يجمع بين عناصر الحركة والاشارة والأقنعة ، والملابس الفخمة والأزياء الفاخرة ، مع الافادة من عنصــــر الرقص والتعبير ، بعد اضـــافة عنصــــر الكورال والأوركسترا ·

ولقد اشتركت المرأة لأولمرة فى عروض البانتوميم ، وان كانت غالبية المشتركات من بنات الهوى ، ذلك لأن بعض الموضوعات كانت تدورأساسا حول العلاقات الجنسية ·

وفن البانتوميم ، ليس هو فن الميم ، فهذا كما يقول أحمد زكى، لون آخر من ألوان التمثيل المسرحى ابتدعه الرومان ، وهو يخالف البانتوميم فى أنه يعتمد على عامل الارتجال الذى يأخذ شكل الأداء التلقائى كما يختلف عنه فى ان موضـــــوعاته تعتمد على الفكاهة والسخرية ، وقد تناول بالنقد فى بدء ظهوره ، الكثير من علية القوم وعلى رأسهم الامبراطور !

وهنا يجىء هذا السؤال : كيف نفرق بين التمثيل الايمائى وبين الرقص ؟ الواقع أن فن الرقص هو فن الحركة والسمو ، هو فن التعالى والعلو ، هو الفن فى أعلى وأرفع مستوياته التعبيرية ، أما التمثيل الايمائى فهو فن الوقفة ، قدماه راسختان دائما ، وايقاعه أبطأ من الرقص ·

وعلى ذلك ، فان فن التمثيل الايمائى كما يقول مارسيل مارسو، هو أكثر درامية من فن الرقص ، وعندما يتحرر يتجه نحو الرقص ،

فى حين يتجه الرقص الى التمثيل الايمائى عندما يحاول أن يصور الدراما .

هذه هى المدارس الرئيسية التى تحكم فن الأداء التمثيلى ، والتى أثرت ولاتزال تؤثر فى مسيرة هذا الفن منذ اكتمال نضوجه حتى الوقت الحاضر ، وقد نذكر مدارس أخرى مثل مدرسة ماير هولد ، وديلان ، وغيرهم ، ولكنها جميعا ليست فى قوة تأثير المدارس التى ذكرها هنا ، والتى هى بمثابة الينابيع الأساسية فى اتجاهات فن الممثل .

يبقى بعد ذلك أسلوب الممثل فى الأداء ، الذى يختلف من ممثل الى ممثل آخر ، حتى داخل المدرسة التمثيلية الواحدة ، فالمدرسة الواحدة من هذه المدارس ، شأنها شأن المدارس المعروفة فى الأدب والفن ، تتضمن أساليب مختلفة ، لأن الأسلوب هو الأديب أو الفنان متفاعلا مع المدرسة التى ينتمى اليها ، صادرا عن الاتجاه الذى يميل اليه .

ومن هنا ينشأ الاختلاف بين الممثلين الذين ينتمون الى نفس المدرسة سواء فى ماهية الأداء أو فى نوعية الأسلوب ، تبعا لاختلاف المواهب والقدرات ، زيادة ونقصا ، وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن المدرسة فى فن الممثل شىء ، وأساليب التعبير عنها شىء آخر ، وهى الأساليب التى تختلف باختلاف الفروق الفردية بين الممثلين .

فن الاخراج المسرحى

بعد أن أصبح فن الممثل كيانا مستقلا قائما بذاته ، وهو ما يعرف بفن الأداء التمثيلى ، وبعد أن أنشئت دور التمثيل ، وقامت أول ما قامت فى الهواء الطلق ، ثم انتقلت الى المعمار المسرحى ، وهى ما يعرف بدور المسرح ، ســـواء فى ذلك المكان الذى يعتليه الممثلون ، وهو المنصة ، أو المكان الذى يغشاه الجمهور ، وهو الصالة ٠

بعد هذا وذاك ، كان من الطبيعى أن تتطور الأمور ، بقيام فنون أخرى ، انتظمت فى نطاق فن التمثيل ، منها فن الاخراج ، وهو ابراز النص المسرحى فوق خشبة المسرح ، بتجسيم مفاهيمه ومعانيه وحواره ، وقد تحولت الى كائنات حية تخاطب السمع والبصر ، وتثير المشاعر والخـــواطر ، عن طريق الممثل ، وما يحيط به من المناظر المسرحية ، والاضاءة الكهربائية ، وقطع الاكسسوار ، وكل ما يعمل على احياء البيئة الطبيعية والمناخ النفسى للمسرحية ٠

وعلى ذلك يمكن تعريف الاخراج ، بأنه اعداد كل العناصر التى من شأنها تحديد الوسائل الظاهرة للعرض المسرحى ، وهى الوسائل المادية الملموسة والضرورية ، على أن تعنى كلمة الاعداد عدة خصائص ، منها اختيار المسرحية ، وتوزيع الأدوار ، وتنظيم

البروفات ، وتدقيق تصميم الديكور ، بالاضـــافة الى الملابس والأزياء ·

غير أن هذا التعريف لا يرضى عددا كبيرا من المخرجين ، الذين يحرصون على الوصول الى غايات أبعد مدى ، مثل المخرج الشهير أدولف آبيا ، الذى يقول : « ان مشكلة الاخراج ، هى مشكلة الكيفية التى يستطيع الكاتب أن يصبح بواسطتها فنانا ، والتى تحتاج الى شخص آخر ، يساعده على بلوغ هذا الهدف ، الذى لا يستطيع أن يبلغه وحده » ·

وهذا التعريف هو الذى يرفع المخرج الى المستوى الأعلى فى الدرجة وفى الأهمية بالنسبة الى العرض المسرحى ، وهو تعريف بدأ يتبلور فى أواخر القرن الثامن عشر ، الى أن تجسد فى القرن التاسع عشر ، ولم يكن للمخرج قبل هذا التاريخ قدر يذكر من الأهمية ··

ويرجع السبب فى ذاك الى ظهور الكثير من الوسائل الكهربائية والميكانيكية المسرحية ، كما يرجع كذلك الى نشوء المدارس الفنية المختلفة ، وما دار فيها من مناقشات ومناظرات حول دور المخرج المسرحى ·

هذا بالاضافة الى وجود عدد كبير من المخرجين الموهوبين الذين استطاعوا أن يقدموا على محاولات جريئة جذبت الأنظار ، ولفتت الانتباه ، وأخيرا ازدياد وعى الجمهور بدور المخرج ، وأهميته فى تنفيذ العرض المسرحى ·

ولقد كان دور المخرج غير بارز من قبل ، وكان الكاتب المسرحى يتدخل فى الاخراج بل كان هو المخرج فى كثير من الأحيان ، وكان يعهد بهذا العمل فى أحيان أخرى الى من يدعى بالمدير ، الا أن المخرج استحوذ على كل مهامه ، وترك له مسألة مراقبة الانضباط والتنفيذ على خشبة المسرح ·

والواقع أن دور المخرج لم يكن بارزا لأكثر من قرن من الزمان، ولم يبرز هذا الدور ، الا فى أواخر القرن الثامن عشر ، وطوالع القرن التاسع عشر ، عندما صادفت الحركة المسرحية اهتماما بالغا فى أكبر عواصم العالم ، فى كل من روسيا ، وألمانيا ، وانجلترا ، وفرنسا ، وأمريكا ، وبلاد أوربية أخرى .

وبدأت مدارس حديثة فى الفن المسرحى ، كان أبرزها بلا نزاع مدرسة المخرج والممثل الكبير قسطنطين ستانسلافسكى فى روسيا ، الذى كان له أكبر الأثر بمنهجه فى فن الأداء التمثيلى من زاويتيه .. العلمية والعملية .

هذا بالاضافة الى مدارس أخرى كثيرة ، مثل مدرسة الفنان الشهير أدولف آبيا ، الذى منح الممثل المكانة الأولى فى العرض المسرحى ، واهتم بابراز قدرته على التعبير الجسمانى ، بواسطة الأجهزة المسرحية .

ومدرسة الممثل والمخرج الكبير ادوارد جوردون كريج ، الذى وضع أسسا جديدة لفن المسرح ، واضعا فى اعتباره أن جسم الممثل أصلا هو أداة للفن المسرحى ، دون أن يتعارض ذلك مع التعبير الفنى .

ومدرســـة المخرج العبقرى ماير هولد ، الذى أرسى قواعد المذهب البنائى وأسس ستوديو المســـرح الفنى ، وهاجم المذهب الطبيعى ، وطالب الممثل بأن يغنى ويرقص ويمثل ، لأن نجاح الأداء يتوقف على درجة الـكمال التى يتحكم بها الممثل فى عضـــلاته وأطرافه .

ومدرسة الشاعر والمخرج الألمانى المعروف برتولد بريخت ، الذى أسس « فرقة برلين » وكتب مسرحيات تعليمية ، ووضع أسس المسرح الملحمى ، ونادى بضرورة أن يباعد الممثل بين شخصيته وبين دوره ، فلا يندمج فى الدور ، ولا يتقمص الشخصية ، وكذلك الجمهور ينبغى ألا ينفعل وأن يدرك باستمرار أن ما يشاهده ان هو الا تمثيل فى تمثيل ، وتلك هى نظرية الاغراب فى المسرح .

ومدرسة المخرج الفرنسى الكبير جايتون باتى ، التى أعطت الأولوية للكلمة فى العرض المسرحى ، دون أن تقضى سيادة الكلمة على جماليات المسرح ، الذى وضع فيه مؤلفا بعنوان « علم الجمال المسرحى ، أو « القناع والمبخرة » وحاول أن يدخل فى عروضه المسرحية ، فن العرائس ، أو الدمى الخشبية ، الى جانب الاهتمام بتصميم الديكور والاضاءة ٠

والذى ترتب على ازدياد أهمية دور المخرج فى المسرح ، أن تمادى بعض المخرجين فى تضخيم حجم ذلك الدور ، واكسابه أبعادا أكبر وأخطر ، وكان من الطبيعى أن يقع أولئك المخرجون فى المحظور المسرحى ، الذى من شأنه الاضرار بالعمل الفنى ٠

من ذلك مثلا حشد المخرج للكثير من العناصر المسرحية التى لا ضرورة لها بالنسبة لفكرة النص المسرحى ، والتى لا ترجع الا الى نظرته للعرض المسرحى من زاوية الاخراج فقط ، دونما نظر الى باقى الزوايا الأخرى ٠

من ذلك أيضا ظهور المخرج وكأنه يبحث عن معان خاصة فى تفسير للنص ، تبلغ أحيانا حدا كبيرا من الغرابة وخيانة فكر المسرحية ، حتى لقد بلغ الأمر ببعضهم الى تغيير ترتيب المشاهد ، وحذف بعضها واضافة البعض الآخر ، كما بلغ الأمر بالبعض الآخر الى تجديد شباب المسرحيات الكلاسيكية ، من خلال تقديمها برؤية معاصرة ٠

من ذلك أخيرا مبالغة بعض المخرجين فى اظهار شخصياتهم ، واحاطتها بهالة خاصة من العبقرية والابداع ، على حساب باقى الشخصيات الأخرى ، حتى لقد ظهر أمثال أولئك المخرجين بمظهر السادة أصحاب العروض المسرحية ، وكل من عداهم أجزاء فى الكل المسرحى ٠

وهكذا برز المخرج وكأنه شخصية كبرى فى العرض المسرحى ، خلال القرن التاسع عشر ، وأصبح كما لو كان هو الركيزة المحورية

فى العملية المسرحية ، مع أن العرض المسرحى ، محصـــلة جهود مشتركة لعدد من الفنانين لكل منهم أهميته ودوره الخاص ، الذى يتحد ويتكامل مع بقية الأدوار الأخرى ٠

وهنا يجىء السؤال عن طبيعة العلاقة بين الممثل والمخرج ، ثم بين المخرج والكاتب المسرحى ، يقول الكسندر بلوك ٠٠ الشاعر والفنان المسرحى الروسى الشهير « يأتى المؤلف الى المسرح دون أن يكون محبا للمادة المسرحية ، جاهلا كل شىء عن تطبيقها ، كأنه متفرج ألقت به الأقدار فجأة فى سيرك ويجول ببصره القلق فى كل مكان ، وقد حيره الجو الحار ، جو ينبعث عن أرض داستها الأقدام مرارا وتكرارا ٠

« ويواجه كتيبة من الممثلين والممثلات لا يعرفهم ، ويحتقرهم مراعاة للتقاليد ، ويحتقرونه ضعف ما يحتقرهم ، ذلك الغريب ، لأنه لا وجه للشبه بينه وبينهم ٠٠ هم البوهيميون ٠٠

« ربما لم يبق على المؤلف الذى أعيته الحيل الا أن ينصرف ، لولا وجود المخرج ، والمخرج الحديث رجل مثقف ، أفكار متقدمة ، ملم بالمهنة المسرحية . وبالرغم من الأحاديث العديدة ، والبروفات الكثيرة التى يدعى المؤلف اليها ، الا أنه يظل شيئا زائدا لأنه غريب على المسرح ٠ لأنه يكلم الممثلين بلهجة غريبة ، لأنه لا يعرف ، ولا يريد التفكير فى التفاصيل الفنية الخاصة بمســـرحيته ، لأنه لا اراديا يسبق الحوادث ، ويعرض لا الذى عمله ، بل الذى كان يود أن يعمله » ٠٠

«أما المخرج فانه يحدث الممثلين بلغة مهنتهم ، ويحذو الرسام حذوه ، لأنه اقتطع لنفسه هو أيضا مكانا متينا على المسرح الحديث ، وانه لأمر يشرفه أن يكون قد درس التكنيك المسرحى ، وبدأ يحبه بدلا من أن يحتقره » ٠

« ها هما المخرج والرسام ينطقان بكلمات غامضة لا يعرفها الا هما ، وكل هؤلاء يتفاهمون بالاشارة ، أما المؤلف فانه لا يفهم من الأمر شيئا » ٠

والسؤال الآن هو هذا ·· هل كانت الامور دائما على هذه الحال ؟

كلا بطبيعة الحال ، فنحن نعرف أن كتاب المسرح القدامى ، وكتاب المسرح فى العصور الوسطى ، فضلا عن شكسبير وموليير ، كانوا يخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ·

أما أسباب ظهور المخرج ، واستحواذه على العرض المسرحى ، فهى مفهومة ، بعد أن سمح له بذلك كل من المؤلف والممثل ، المؤلف بعدم اهتمامه بمهنة المسرح ، والممثل بفقدانه روحه الفنية الحية والحقيقية ، كل ما ينتظره الأولمن المسرح هو التجسـيد المادى لأفكاره ، وكل ما يحرص عليه الآخر ، هو أن يعود عليه المسـرح بالكسب المادى الوفير ·

واذا كنا قد تحدثنا عن المؤلف والممثلين ، فى علاقتهم بالمخرج فاننا لم نقل شيئا عن الجمهور ، علما بأن الجمهور هو أسـاس المسرح الراسخ ، أحيانا يصبح المسرح عبدا له ، وأحيانا أخرى لا يعمل له أى حساب !

ترى هل يفعل الجمهور ذلك أيضا ؟

نعم ·· يفعل ذلك ، فهو يقبل بعض الأشياء قبولا أعمى ، ويسخر من البعض الآخر ، سخرية مريرة ·

ولذلك ، فان الاخراج البارز ، هو الذى يهدف الى الزيادة من قوة التجربة الدرامية ، ولا تتم هذه العملية على المسرح ، بل فى ذهن المتفرج ، وذلك كرد فعل طبيعى للأحداث والانطباعات التى تصل اليه عن طريق العقل والقلب والحواس جميعا ·

وهذا هو ما جعل المخرج الفرنسى الشهير لوى جوفيه يقول عن المخرج والاخراج !

« المسرح مرآة ، والمخرج أول من يعكس فيها وجهه وشخصه، ذلك لأن كل مخرج يقرأ ، ويفهم ، ويحس ، ويتخيل بطريقة مختلفة ،

وبالتالى فان كل عنصر يحس ، ويفهم ، ويحكم ، على نفس العمل بطريقة مختلفة ، حسب مزاجه ونزعاته وافكاره ٠

« وعلى ذلك ، فانه فى المسرح ، تقدم المسرحية بأحداثها ، وأحاديثها ، وردودها ، فى عرى يعد بالنسبة لكل جيل ، وكل مخرج ، المشكلة الرئيسية فى الفن الدرامى » ٠

وأخيرا فانه اذا كان المخرج شيئا هاما فى المسرح ، فانه فى الحقيقة ليس هو كل شىء ، أو ليس هو كل الأشياء ، واذا كان هو همزة الوصل بين المؤلف والممثل ، وبينهما وبين الجمهور ، فهو ليس كل هؤلاء جميعا فى وقت واحد ٠

انه أحد الأبعاد الرئيسية الأربعة فى العملية المسرحية ، وقد يكون هو بعدها الرابع !

المسرح .. تاريخ !

« من الصعب على أن ارى مجتمعا بلا مسرح ، ولا تحدثونى عن السينما والتليفزيون واستبدال المســـرح بهما ، هذه ترهات ، ولا يخشى شىء من ناحيتها ، ان ما يخشى هو الا نقدر فى ظروفنا الحاضرة ، على خلق مسرح حقيقى ، طليعيا كان أو غير طليعى ! »

ارتور آراموف

تطور مفهوم الدراما

تتمثل الحلقة التاريخية التى تربط بين الدراما فى العصور القديمة وبين الدراما الحديثة ، فى شكل من أشكال البانتوميم ، وهو الأداء الصامت الذى يتم فيه تقليد كل شىء ٠٠

وكان هذا اللفظ يطلق على الممثل عند الرومان ، ولقد ساعدت على انتشاره ضخامة دور العرض المسرحى ، على نحو يجعل من الأيسر على الجمهور أن يرى من أن يسمع ٠

وكان الممثل الصامت يضع قناعا ، ويعتمد بصفة خاصة على حركات الأيدى والأصابع ، وعندما بدأ ظهور النساء على هذه المسارح ، حمل عليها الكتاب المسيحيون ، حتى تم لهم القضاء عليها كاملا ، وبالقضاء عليها انتشرت فرق الممثلين فى كل مكان ، وكانوا الرواد الأوائل للممثلين الجائلين فى العصور الوسطى ، الذين تم على أيديهم اعطاء الأسطورة الشعبية قالبها الدرامى ٠

ومن هنا بدأت الكوميديا المرتجلة فى ايطاليا ، تتخذ لها مكانا خاصا فى التاريخ الدرامى فى القرنين السادس والسابع عشر ، الى أن استقرت فى صورة كوميديا الفن أو كوميديا الأقنعة ، تلك التى تقوم على تقديم عدد من الشخصيات والمواقف ذات الطابع

الثابت المألوف · ولو أن كوميديا الفن كما يوحى بذلك اسمها أقرب الى المسرح منها الى التأليف الدرامى ·

وظهرت كوميديا الأخلاق ، وهى وليدة روح الرقة والأناقة ، فى حياة القصور ، وانتشار الذوق المهذب بصـــفة عامة ، والنمو الحديث لفكرة المساواة بين الجنسين ، وهى وان اتسمت أحيانا بالقوة والقســـــوة ، فقد كان ظهور النساء عاملا ملطفا لهاتين الصفتين ، لما امتزن به من سرعة الخاطر ، وملاحة التعبير ، ورشاقة الحضور ، وطابع المرح بوجه عام ·

وتعد كوميديا الأخلاق مرحلة من مراحل تطور المفهوم الدرامى، نظرا لما تستلزمه صياغتها من شكل شفاف ، وما يقتضيه حوارها من لغة دقيقة ، وما يحتاج اليه الكتاب من خيال واسع ، وذلك لاختلافها الكبير سواء عن هزليات العصور الوسطى ، أو كوميديات العصر الاليزابيثى ·

والمهزلة أو الفارس ، نوع من الكوميديا والعلاقة بينهما أشبه بعلاقة المليودراما بالتراجيديا ، فهى تبالغ فى الهـــزل لدرجة غير معقولة ، ولا تعنى بالحقائق ، ولا تهتم بالواقع ، وكل غايتها أن تستثير ضحك جمهور النظارة ، فهى اذن كوميديا ولكن مع المبالغة والمغالاة سواء فى قصتها أو فى مواقفها أو فى شخصياتها على نحو ينقلها من مستوى « المحتمل » الى مستوى « غير المحتمل » ·

ولم يكن هناك خط فاصــــل بين المهزلة والكوميديا فى ايطاليا وانجلترا ابان عصر الملكة اليزابيث ، وكانت المسرحيات التى كتبها موليير حافلة بالمواقف الهزلية ، الى أن تطور فن الفارس ، أو المهزلة، الى مهزلة المواقف التى روعى فيها المنطقية فى الشخصيات مهما كانت مغلوطة ، والمعقولية فى الحوادث مهما كانت متشابكة ، كما فى مسرحية « كوميديا الأخطاء » لوليم شكسبير ·

أما البورلسك أو مهزلة قلب الأوضاع ، حيث يبدو الجاد فى صورة هزلية ، والهزلى فى صورة جادة ، فهى نوع قريب من الفارس،

وتعد الأب الطبيعى لما يسمى الآن بالكوميديا الموسيقية ، وكذلك المسرحية الاستعراضية التى اقتبست من فرنسا ثم تأقلمت فى البلاد التى تتكلم اللغة الانجليزية · وتعد الأوبرات الخفيفة التى وضعها جيلبرت سوليفان ، نماذج للبورلسك من الدرجة الأولى ·

وتطورت طبيعة المليودراما بعد أن كانت تعتبر من أدنى أنواع الفن المسرحى وبعد أن أطلق هذا الاسم على المســـــرحيات التى تصاحبها الموسيقى قليلا أو كثيرا ، وهى فى الواقع تطوير المبادىء الدراماتيكية الى نهاياتها المنطقية ، ولقد كانت رائجة فى أوائل القرن التاسع عشر ، الى أن بدأت الموسيقى تقل بالتدريج ، وأصبح الوصف لها منذ ذلك التاريخ ، أنها مسرحيات ذات حوادث مذهلة ، ومواقف مثيرة ، وخاتمة فاجعة ·

وتحتوى الميلودراما على بعض المستويات الأخلاقية ، التى لا توجد فى الملهاة « الكوميديا » أو فى المهزلة « الفارس » فالفضيلة مثلا ترتبط بالفقر ، والرذيلة ترتبط بالثروة ، وأبطال الميلودراما « المشجاة » هم أنفسهم أبطال الكوميديا التقليدية ، وقد صبت فى القالب الميلودرامى لكى تستهوى الخيال الشعبى ·

وعلى الرغم من اختفاء الأغانى فى الميلودراما ، الا أنها بقيت صورة درامية فى أغانى الشارع الشعبية ·

وعلى ذلك فالمشجاة أو الميلودراما ، هى مسرحية جدية أو كوميدية ، تكون شخصياتها انماطا لا افرادا ، ويبالغ فى قصتها ومواقفها الى الدرجة التى تجعلها بعيدة الاحتمال أو مثيرة لأشجان الجمهور · كمايبالغ فى التأكيد على لغتها ، وعلى ماتصـــــوره من انفعالات · ومن أبرز الأمثلة على الميلودراما مسرحية « بعد الظلام » لديون بوسيكولت ، التى أعادها للمســــــرح بنجاح جماهيرى كبير كريستوفر مارلى ·

والمسرحية البوليسية شكل زائف من أشــــكال الميلودراما ، وفيها يظل سر الجريمة الغامض المحكم مستترا عن الجمهور ، حتى اللحظة الأخيرة التى يسدل فيها الستار ·

ومهما يكن من شيء ، فقد كانت الميلودراما ولاتزال ، تستهوى الجمهور ، ولا شك فى أن النماذج الجيدة منها قادرة على اقنـــاع النقاد بقيمة ذلك اللون من ألوان العرض المسرحى ٠

والدراما التاريخية ، شكل يقف جنبا الى جنب مع التراجيديا والكوميديا ، وهى محاولة جادة لاعادة بناء حياة احدى الشخصيات التاريخية ، أو أحد عصور التاريخ ، وابرازها فى شكل مسرحى ٠

ويدين التاريخ الذى يصـــاغ فى الشـــكل المسرحى بوجوده لشكسبير ،الذى اتخذ من تواريخ هولنشد ينبوعا لا ينضب لموضوعاته الدرامية العديدة ، التى عالجها فى شكل « الحياة والموت » فجاءت أفضل بكثير من معالجتها بالأســلوب الكلاســـيكى للتراجيديا أو الكوميديا ٠

وكاتب الدراما التاريخية ينتقى كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ ، وقد يضيف اليها من خياله شخصيات أخرى ، بهدف تقوية الموضوع وتعميق القصة ، وعلى ذلك يجب علينا أن نميز بين مسرحية ذات شخصيات تاريخية مثل مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير ، وبين مسرحية تاريخية ذات شخصيات وهمية أو من نسج الخيال ، كمسرحية « هنرى الرابع » لنفس الكاتب ، حيث يلعب فولستاف ورفاقه دورا ثانويا فى الحبكة الرئيسية ، حتى لقد أصبح هو الشخصية الرئيسية الهامة فى المسرحية ٠٠

ان هدف المسرحية ذات الشـــخصيات التاريخية كما يقول الباحث الدرامى ملتون ماركس فى كتابه عن المسرحية ، هو سرد قصة يزيدها جلالا واعتبارا وجود أشخاص مشهورين ،أما المســـرحية التاريخية فهدفها جعل الحياة تدب فى التاريخ من جديد !

وعلى ذلك فان كاتب الدراما التاريخية ، يواجه مشكلة مزدوجة اذ عليه أن يكتب مسرحية يقبل عليها الملمون بالتاريخ ، وأن يرضى فى ذات الوقت أذواق أولئك الذين يجهلون وقائع التاريخ ، وكلما كانت الشخصية التاريخية التى يتناولها الكاتب معروفة مشهورة ،

سهلت مهمته فى افتراض أمور كثيرة فى المسرحية ، غير أنه يجب أن يكون دائما على حذر فلا يتلاعب بالحقائق التاريخية تلاعبا مخلا ، ولا يكرر ما هو معلوم من التفاسير أو ما هو معروف من الشروح ·

وأفضل الدرامات التاريخية هى تلك التى كتبها شكسبير ، لما تمتاز به من عرض حيــوى لتاريخ ملوك انجلترا ، وقدرة على الاحاطة بتاريخ انجلترا منذ أيام ريتشارد الثانى حتى عصر هنرى الثامن ·حتى لقدأصبح القارىء أو المتفرج يعرفهم من خلال هذه المسرحيات بأكثر مما يعرفهم عبر صفحات التاريخ ·

ومن الدرامات التاريخية المشهورة أيضا ، « فكتوريا الملكة » من تأليف لورانس هوسمان و « الملكة اليصــابات » و « مارى الاسكتلدية » لمكسويل أندرسون و « جريمة فى الكاتدرائية » لاليوت ، وهى تعالج شعريا ونفسيا سيرة توماس بيكيت ·

وثمة صورة أخرى من المسرحية التاريخية ، وهى المسرحية التعليمية ، وتقوم على استخدام الآراء الموضوعية للشــخصيات التاريخية فى التعبير عن أفكار الكاتب المسرحى ، أو فى الاشارة الى هدف يهدف اليه، وليس أدل على ذلك من مسرحية « القديسة جان دارك » لجورج بارنارد شو ، أو « أبراهام لنكولن فى النيوى » لروبرت شيروود ، أو هنرى الرابع ، لبيراند للو ، حيث نجد وقائع التاريخ وقد تحولت الى أفكار عقلية تساير الاتجاه المسرحى ·

والمسرحية التعليمية التى من هذا القبيل ، تختلف عن الدراما الاجتماعية الحديث التى تسمى أحيانا « دراما السخط الاجتماعى » باعتبار روحها الثائرة ضد السلطة القائمة ، أو باعتبارها صيحة احتجاج على الظلم الاجتماعى ·

ولقد حفل القرن التاسع عشر من أوله حتى آخره ، بعدد كبير من كتاب المسرح الاجتماعى ، وبخاصة فى القارة الأوربية ، ولكن وفرة الانتاج وتنوعه جعل كثيرا من المسرحيات الاجتماعية الحديثة ، تفقد طابعها الدرامى ، فلا هى تراجيديا ولا هى كوميديا ، بل مجرد

صور اجتماعية من واقع الحياة ، معروضة من خلال رأى المؤلف أو رؤية الكاتب ٠

ويرجع الفضل الى الكاتب النرويجى هنريك ابســـن فى خلق الدراما الاجتماعية العامة ، التى لم يكن فيها دارسا للانسان العادى، بل كان على النقيض من ذلك تماما ، اذ جعل شخصياته نماذج غير عادية ،اختارها بعناية بالغة من واقع المجتمع الانسانى ،

ودراما الانسان العادى كما يقول آشلى ديوكس هى بصفة عامة دراما العقل العادى ، وذلك هو النقد الذى يوجه الى شطر كبير من الدراما الاجتماعية المعاصرة ، وهى تسمى نفسها «شريحة من الحياة » ذلك لأنها ليست على تعيين من أى شكل خاص ، أو أى اتجاه واضح ٠

وتعادل الدراما الدينية الدراما الاجتمـاعية ، وذلك خـــلال العصور الوسطى مع اختلاف فى أنها تردد صوت العاطفة ، بدلا من أن تكون وليدة عقل الكاتب المسرحى ٠

ولم تكن أقدم المسرحيات الدينية ذات شكل كنسى ، بل كانت تشبه مسرحيات اليونان القدماء ، وتمثل في الأعياد الموسمية ، وكان لكل مدينة هامة من مدن أوروبا مسرحياتها الخاصـــة بالخوارق والمعجزات ، وتمثلها طوائف من أهل المدينة على حلقات ٠ وكانت مناظرها تقتبس من تاريخ العهدين ٠٠ القديم والجديد ٠٠ كما كانت موضوعاتها تشبه مشاهد آلام المسيح ٠٠

ولاتزال مسرحيات المعجزات شائعة حتى وقتنا الحاضـــر ، وان اقتصرت على القصص الدينية ، وتجردت من العناصر الخيالية الصاخبة التى كانت تستهوى المشاهدين فى المواسم الدينية خلال العصور الوسطى ٠

تلك بوجه عام هى كل ما يمكن أن نسميه بالطرق الفرعية التى سلكتها الدراما تمييزا لها على الطرق الرئيسية للتراجيديا والكوميديا

كما يمكن أن يقال ان ظهور أشكال جديدة فى أى فن من الفنون ، هو ضرورة لتقدم هذا الفن وتطوره ٠

هذا على الرغم من أن روائع الانتاج الدرامى ، هى تلك التى اتخذت القالب الكلاسيكى ، كما أن الأنواع المتميزة من التراجيديا والكوميديا هى تلك التى سوف تعيش بأكثر مما تعيش المسرحيات العامة ٠

وصحيح أن بعض الأنواع الحديثة من « دراما الأفكار » قد تعيش وتبقى ، ولكن الصحيح أيضا أن ذلك لا يرجع الى مضمونها بمقدار ما يرجع الى شكلها الذى يقارب الشكل الدرامى التقليدى ٠

واذا كانت هذه الأنواع الأخرى من المسرحية ، التى نشأت عن تطور المفهوم الدرامى ، هى الأكثر شيوعا منذ عصر النهضة ، أو بالأحرى منذ أفول نجم الكلاسيكية ، حتى العصر الحديث ، فذلك لأن المأساة لم تعد مأساة ، ولا الملهاة ظلت ملهاة ، وانما هناك فيما بينهما مساحة عريضة للمسرحيات العديدة الجادة التى لا تصنف مع المآسى ، وللمسرحيات الفكاهية المضـــحكة التى لا تصنف مع الملاهى ٠ حتى لقد حـــاول بعض الكتاب الجمع بين التراجيديا والكوميديا فى نوع مسرحى واحد ، سمى « بالدراما الدامعة » أو « الدراما المفجعة » ٠

ومهما يكن من شىء ، فقد أسهم كل عصر من عصور التاريخ فى تطور مفهوم الدراما ، فعندما أضاف اسخيلوس ممثلا ثانيا الى المأساة اليونانية ، وسوفوكليس ممثلا ثالثا ، أصبحت العروض المسرحية أقرب مطابقة للواقع لما كانت عليه فى عهد تسبيس ، حين كان ممثل واحد فقط يخاطب الجوقة ٠

وفى عهد اليصابات حين كان المتفرجون يتذوقون الشعر ، كانت مسرحيات شكسبير فى نظرهم هى المسرحيات الجادة الحقيقية ، غير أن الكثيرين من المتفرجين فى العصور التالية ، رأوا أنها لا تنطبق على الواقع ولا تجارى الزمن ، فعمدوا الى النثر لغة للمسرح ٠

ان الحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا فى سطحها الظاهر ولا فى أعماق مستويات الوعى ، ولما كانت الدراما محاكاة للطبيعة والحياة والانســـان ، وعلاقة كل منهما بالاثنين الآخرين ، كان لزاما عليها أن تتطور من عصر الى عصر ، تبعا لاختلاف روح العصر ٠

وانطلاقا من هذه المقولة ، وتأسيسا على تلك القاعدة ، كانت نشأة الدراما الحديثة ، أو بعبارة الفيلسوف الألمانى نيتشه ، مولد الدراما من روح العصر ٠

نشأة الدراما الحديثة

اتخذت الدراما منذ نشأتها الأولى شـــكلين أساسيين هما التراجيديا أو المأساة ، والكوميديا أو الملهاة ، ثم اضـــيف اليهما شكل رئيسى ثالث يمزج ما بين الاثنين فيما عرف بالكوميديا الدامعة او الكوميديا المفجعة ٠

وهذا معناه أن الفكر الدرامى راح يتحرر من سيطرة التراث الكلاسيكى القديم ، والتقيد بأصوله الفنية الجامدة كقانون الوحدات الثلاث ، ومبدأ فصل الأنواع ، ومعالجة الموضـــوعات التاريخية الانسانية ، كما راح يفسح الطريق أمام أنواع أخرى من الدراما ، لا تندرج تحت تصنيف المأساة ، ولا تدخل فى اطارالملهاة ، بل تحوى صفات من كلا النوعين ، كما فى مســـرحيات برمونت وفلتشر من معاصرى شكسبير ، ومن أشهر كتاب المسرح فى عصره ٠

ويرجع الفضل فى اطلاق هذا المصطلح الى السير فيليب سدنى فى كتابه « دفاع عن الشعر » ١٥٩٥ ، الذى ذهب فيه الى أنه فى هذا النوع من الدراما لا يموت أى من الأبطال الرئيسيين ، ولذا لا يصح أن تسمى مأساة ، الا أنها تقترب بالبعض من الموت اقترابا يحول دون تسميتها بالملهاة ٠

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، لا يمكن أن يعتبر المسرح محاكاة صادقة للطبيعة والحياة ، اذا اقتصر على تقسيم المسرحيات الى تراجيديات وكوميديات ، ولا شيء غير ذلك ، لأن الحياة فى تيارها الهادر ، وتلاحقها المستمر ، ليست سوداء كالمأساة ، ولا بيضاء كالملهاة ، ولكنها فى نسيجها العام ، مزيج من الأبيض والأسود ، أو مما يضحك ويبكى · فكما أننا لا نقضى حياتنا فى القهقهة ، فنحن لا نقضيها أيضا فى الانتحاب ·

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة ، قال فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بضرورة اعادة النظر فى القواعد والأصول الكلاسيكية التى جمد عليها المسرح ، كما نادوا بضرورة خلق نوع جديد من الدراما ، يختلف عن التراجيديا كما يختلف عن الكوميديا ، ويقع بينهما فى منتصف الطريق ·

وكان من أهم ما توصل اليه هؤلاء الفلاسفة والنقاد ، هو أن تقسيم الدراما الى تراجيديا تستقى موضوعاتها من حياة الملوك والعظماء ، وكوميديا تستمد هذه الموضوعات من حياة عامة الشعب، فيه تجاهل لطبقة اجتماعية أخذت تنمو نموا مطردا حتى أصبحت تشكل العمود الفقرى للمجتمع هى البورجوازية أو الطبقة الوسطى ·

والذى يهمنا الآن هو أن الكوميديا الدامعة ، أو المفجعة ، انتشرت انتشارا واسعا فى عصر شكسبير ، حتى لقد حاولها فى مسرحياته القليلة الأخيرة ، مثل « بركليس » و « سيمبالين » و « قصة الشتاء » التى تصنف مع الملاهى ، وتسمى مسرحيات عاطفية ، ولكنها فى الحقيقة ملاه دامعة ، تختلف عن الدراما الجادة التى سبق أن قدمها مثل « تاجر البندقية » و « دقة بدقة» و«ترويلوس وكرسيدا » ·

وسواء أكان شكسبير فى ملاهيه الجادة ، أم بومونت وفلتشر فى ملاهيهما الدامعة ، أول من قدم « التراجيكوميديا » على المسرح ، فانها قد أصبحت ذات أهمية متزايدة منذ أيامهم حتى العصر الحاضر ، وكان الفيلسوف الناقد « ديدرو » قد كتب مسرحية بعنوان « الابن الطبيعى » من هذا النوع الجديد ·

وإذا كانت الدراما الدامعة أو المفجعة ، تعتبر أول خروج كبير على قواعد المسرح الكلاســيكى ، فقد كانت فى ذات الوقت طريقا مفتوحا للثورة الرومانسية التى قوضت دعائم الكلاسيكية فى القرن التاسع عشر ، ودعت الى الخروج الكامل على كافة قيود المذهب الكلاسيكى ٠٠

ذلك لأن الكاتب المسرحى يعنى بكيفية ربط عرضه المسرحى بالحياة ، ولأن المسرحية سواءا كانت واقعية أم خيالية ، أم صورة مطابقة للحياة أم تفسيرا لها ، أم اتخاذ موقف منها أم الحكم بما ينبغى أن تكون عليه ، فانها تعنى أجمالا بمعالجة الواقع ٠

ويمكن خلق الايهام بالواقعية كما يقول ملتون ماركس على صعيد الخبرة اليومية ، وذلك بنقل تفاصيلها الخارجية ، وعرض الشخصيات والأحداث المأخوذة من الحياة مباشرة ، أو على صعيد من العاطفية الخيالية التى تتجاوز حدود الواقع ، أو على مستوى يستهدف تشويه الواقع عمدا أو تحريفه ، أو عن طريق اتخاذ موقف من الواقع ، والالتزام بقرار ، أو الحكم بواقع أفضل مما هو عليه الآن ٠

أما معالجة أمور الحياة على مستوى الخبرة اليومية ، فتلك هى مصدر الواقعية والطبيعية ، كما أن معالجتها على مســتوى يتجاوز حدودالواقع يولد الرومانسية أو الرمزية أما المعالجة التى تقوم على التشويه أو التحريف فتعكس التعبيرية أو السيريالية ، كما أن المعالجة التى تأخذ شكل الالتزام بموقف أو اتخاذ قرار فتؤدى الى الوجودية ، وأخيرا قد تعالج أمور الحياة لا بالمطابقة أو المحاكاة ولكن بالمشابهة والموازاة ، وهنا ينشأ الاتجاه العبثى فى المسرح ٠

المذهب الرومانسى :

كانت الرومانسية بمثابة ثورة عارمة على الكلاسيكية بأصولها الثابتة ، وقواعدها الجامدة ، وأسلوبها الفصيح ، وبخاصة فى أعقاب الثورة الفرنسية وما خلفته من انفعالات حادة ، وآمال ضــائعة ،

وأشواق كسيرة ، لذلك كان من الطبيعى أن تقف على النقيض من المذهب الكلاسيكى فى تحررها من القيود ، ومغالاتها فى الفردية ، وجموحها فى العاطفة ، واعتمادها على الحب الذى يحرك الأحياء جميعا ٠

وهذا ما عبر عنه الشـــاعر الألمانى هاينى بقوله : « ان الكلاسيكية هى مذهب القيود ٠٠ المذهب الذى يحدد الأهداف ويقف عندها ، فنرى الأديب أو الفنان الكلاسيكى يلتزم القوانين الصارمة التى تدور فى قيودها فكرته ، فهى دائما تبدو فى اطار مادى محدود ٠٠ أما الرومانسية فهى مذهب الانطلاق ٠٠ مذهب العاطفة والحرية ٠٠ المذهب الذى يطير بأجنحة قوية عالم الروحانيات غير المحدود ٠٠ وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته » ٠

المذهب الرومانسى اذن لا يتقيد بشىء من قانون الوحدات الثلاث ٠٠ وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان ، فشكسبير يجمع الى العقدة الأساسية فى مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية ، وهو لا يقتصر على قصة واحدة أو حكاية بالذات ، بل هو يحشد فى كل مسرحية قصصا عدة وحكايات شتى ٠

ثم هو لا يهرف وحدة المكان ، ففى مسرحيته « عطيل » تدور الأحداث فى البندقية فى الفصل الاول ، ثم تنتقل الى جزيرة قبرص شرقى البحر المتوسط ، وفى هذا اطاحة بوحدتى المكان والزمان ، وقل مثله فى مسرحية « ماكبث » و « أنطونى وكيلوباترا » بل وفى جميع مآسيه التاريخية ٠

وفضلا عن هذا كله ، نجد شكسبير لا يهتم بوحدة المادة ، فهو كثيرا ما يضحك شخصيات فى أقسى مآسيه ، اما بمهرج مرح أو روح لطيفة أو شخصية هزلية ، وذلك لكى يفرج عن أعصاب الجمهور من وطأة المأساة ، أو الحدث المأساوى ٠

بهذا وبأمثاله كان شكسبير ، وكان الشعراء المسـرحيون الرومانسيون يؤججون عواطف شـخصياتهم وجمهورهم جميعا ، ويشيعون فى المسرحية وفى المسرح جو الترقب والتشوف والاستغراق، فالمذهب الرومانسى على العكس من المذهب الكلاسيكى لا يعنى الا بذات الفرد ، ودخيلة نفسه ، ومن هنا كان جمال الأدب الرومانسى كله ٠٠ الجمال الذاتى ٠٠ وجمال الروح الانسانى ٠٠

ولقد هبت الثورة العاتية على المذهب الكلاسيكى الحديث ، فى منتصف القرن الثامن عشر ، وبالتحديد فى عام ١٧٥٠ عندما ظهرت رسالة جان جاك روسو التى طالب فيها بالعودة الى حضن الطبيعة الدافىء وينبوعها الأصـيل ، والثورة على كل ما يقيد الروح الانسانى باسم القواعد والأصول ،

وكان من نتائج هذه الثورة ظهور الكاتبين الكسندر ديماس والفرد دى فينى ، فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، واصطباغ مسرحياتهما بالصبغة الرومانسية ، الى أن ظهر الشاعر الفرنسى الكبير فيكتور هوجو الذى أعطى الرومانسـية الحديثة دفعتها القوية فى المسرح ، وكانت مأساته المسرحية « هرنانى » التى ظهرت فى عام ١٨٣٠ نصرا حاسما للمذهب الرومانسى الحديث . كما كانت مأساته المسرحية الأخرى ، « روى بلاس » **Ruy Blas** تأكيدا لهذا النصر ، الى أن أصـدر مأساته المسرحية الشـهيرة « كرومويل » التى صدرها بفصل طويل عن أصول المذهب الرومانسى، من خلال هجومه العنيف على القواعد الكلاسيكية فى المسرح ٠

وكان من آثار تلك الزوبعة التى أثارها فيكتور هوجو ، وتشبع بها الرومانسيون الفرنسيون ،أن تزعم الشاعر الألمانى « كلايست » الحركة الرومانسية فى المسـرح الألمانى الحديث ، فظهرت أعمال لسنغ وجوته وشيلر ، وعليها مسوح من الرومانسية ، كما ظهرت كتابات الفيلسوف « شليجل » تبشر بالرومانسـية الانجليزية ، وبخاصة رومانسية شكسبير ، كما لو كان قد اكتشفه لأوروبا كلها ، حتى لانجلترا نفسها ! وهكذا استيقظ الانجليز على غناء أوروبا بأسرها بأعمال وليم شكسبير ٠

المذهب الواقعى :

على أنه اذا كان المذهب الرومانسى قد حرر الأدب المسرحى من تبعيته للتراث اليونانى ـ الرومانى ، كما حرره من قيود الكلاسيكية كقانون الوحدات الثلاث ، ومبدأ فصل الأنواع ، ونظرية وحدة المادة ، فقد ظل محتفظا ببعض الأصول الكلاسيكية العريقة ، كتلك التى تميز بين التراجيديا والكوميديا ، على أساس أن التراجيديا فن نبيل بموضوعه ، وشخصياته ، وأسلوبه اللغوى ، بينما الكوميديا فن شعبى يستقى موضوعاته من حياة الشعب ، وتجنح لغته نحو لغة العامة ٠

وعلى نحو ما ظهرت الطبقة البورجوازية فى أعقاب الثورة الفرنسية الكبرى ظهرت الطبقة الشـــعبية ، على أثر قيام الثورة الصناعية ، وكما احتلت البورجوازية مكان الصدارة الاجتماعية بعد تحطيم طبقة النبلاء ، دفعت الثورة الصناعية طبقات الشعب الى مناصـــفة البورجوازية ومزاحمتها على مكان الصـــدارة فى المجتمع ٠

وكان لابد للأدب المسرحى أن يجارى هذا التطور الخطير ، وأن يحدث الناس عن حياتهم الواقعية ، وأن يعكس صورة الواقع على خشبة المسرح ، ونهض كتاب عظام للقيام بهذا الدور ، من أمثال ستندال ، وبلزاك ، وفلوبير فى فرنسا ، ودى ثو ، وفيلدنج فى انجلترا ، ممن حطموا التفرقة التقليدية الحـــادة بين التراجيديا والكوميديا ، من حيث نبل الأولى وشعبية الأخرى ٠ ونظروا الى الحياة نظرة موضوعية من خلال عرضها عرضا يستند الى الخبرة اليومية ، ويتسق مع الواقع الراهن ٠

وهذا معناه أن الأديب الواقعى لابد له أن يستقى مضمونه من الواقع المعاش ، بصرف النظر عن احساساته الشخصية تجاه هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز فى تقديمه الى المشاهد أو القارىء فى موضوعية وحيادية كاملتين ، بمعنى أن قلم الأديب الواقعى لا يختلف عن عدسة المصور الفوتوغرافى الذى لا يفعل شيئا سوى اختيار

المنظر ، فهو مجرد أداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارىء ٠

والواقع أن الواقعيـــة فى الأصـــل ، هى نتيجة الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الصناعى ، وعلى انسحاق الفرد داخل ماكينة ذلك المجتمع ، وبذلك تكون الرومانســـية مرحلة ســـابقة للواقعية ٠

واذا كان جوهر الأدب لا يتغير من أساسه ، لأن جوهره من جوهر الانسان وكان الذى يتغير هو أسلوب التناول والمعالجة عندما يصير أكثر موضوعية وأقل ذاتية ، فان الواقعية تخالف الرومانسية فى أنها تستمد مادتها من واقع الحياة ،

على أن الواقعية الأدبية كما يقول ارنســت فيشــر فى كتابه « ضرورة الفن » هى فن أولا وأخيرا ، ولما كان الفن بطبيعته اختيار، وكان مجرد اختيار الأديب الواقعى لمضمون بعينه معناه ابراز وجهة نظر تجاه الحياة والمجتمع ، فان المضمون لابد أن يمر بذات الأديب قبل أن يتشكل ويخرج الى الوجود ، وهو عندما يتشكل ، فانما يتشكل طبقا لمكونات الأديب ووجدانه وثقافته ، وكل ما يؤثر فى معالجته للموضوع ، لذلك حرص النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، على تحديد معنى الواقعية وتعريفها بأنها الاتجاه الذى يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التى ينظر بها الى هذه المضامين ، ومع هذا الأساس انقسمت الواقعية الى واقعية نقدية وأخرى اشتراكية ٠

وسواءا كانت الواقعية نقدية أم اشتراكية ، فالذى لا شك فيه أن الكاتب المسرحى النرويجى هنريك ابسن كان هو امام المدرســة الواقعية فى المسرح الحديث ، لأنه كان أقوى كتابها فى القارة الأوربية، وبخاصة بعد قيام الثورة الفرنســـية التى أطاحت بعهد العروش والنبلاء ، وجاءت الثورة الصناعية التى أحلت الطبقة البورجوازية محل طبقة النبلاء والأشراف ٠

وكما كانت الاشتراكية سببا فى الاطاحة بالطبقة البورجوازية ، كذلك كانت الدراما الشعبية سببا فى زحزحة الدراما البورجوازية عن مكانتها ، بل كادت أن تحل محل المأساة القديمة الزاخرة بقصص الملوك والأمراء ، كما تفردت عنها باســـمها المستقل وهو الدراما الجادة بمفهومها الحديث ..

لقد كان ابسن بمثابة الصرخة الواقعية المدوية ، التى ايقظت العالم كله للنظر فى مشكلات المجتمع فى العصر الحديث ، ولم يلبث أن فتن عشرات من رجال المسرح ونقاده فى كل عاصمة من عواصم العالم المتحضر ، وليس أدل على ذلك من مسرحيته « بيت الدمية » التى تمثل ثورة ضد كل المقاييس والمعايير المسرحية الســـائدة فى عصره ، كما تعلن عن بداية عصر المسرحية الحديثة .

لقد تغيرت نورا فى هذه المسرحية من دمية الى امرأة مصممة على أن تحيا حياتها ككائن بشرى ، وما هى الا دقائق حتى تغادر المسرح ، «فيسمع صدى باب كبير يغلق» وهذا الصدى كما قيل مرارا ردده العالم بأسره ، ذلك أن ابسن لم يحرر نورا وعن طريقها ملايين النساء فحسب ، بل انه أيضا أوصد الباب فى وجه المســـرحية التقليدية ، وأرانا سبيل المسرحية الواقعية الجديدة .

المذهب الطبيعى :

على أن هذه الموجة العاتية من المذهب الواقعى التى أغرقت مسارح أوروبا كلها ، لم تلبث أن انشقت ، لكى تظهر الى جانبها موجة من المذهب الطبيعى على أيدى اميل زولا ، وجى دى موباسان والفونس دوديه ، والأخوين دى جونكور ومن اليهم جميعا ..

وسبب هذا الانشقاق هو احساس الأدباء وكتاب المسرح ، بعد ابسن ، أن واقعيته لم تبلغ الحد الذى يرضيهم ، فراحوا يبحثون عن أسلوب آخر فى التعامل مع الواقع ، وفى تصوير المجتمع ، وفى التعبير عن الحياة .

والفرق بين المذهبين .. الواقعى والطبيعى ، كما يقول درينى خشبة فى كتابه « أشهر المذاهب المسرحية » يتضح من مجرد النظر

فى اسم كل منهما ، فالشىء الطبيعى هو الشىء المنسوب الى الطبيعة ٠٠ الطبيعة كما خلقهـــا الله ٠٠ الطبيعة التى لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة ، التى يصنعها المجتمع فى الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب ، وما يسنه من شرائع وقوانين ، وما يقيمه من معاهد للعلم أو منشـــآت للفنون ٠٠ وما يبتدعه من أصـــول الذوق العام ٠٠

أما الشىء الواقعى فهو الذى تحول اليه الشىء الطبيعى ، بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة ، فضلا عن تلك العوامل التى صنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب ، وما سنه من شرائع وقوانين ، وأقامه من معاهد العلم ومنشآت الفنون ، وابتدعه من قواعد الذوق العام ٠

على أن الفصل بين المذهبين ليس فصلا تعسفيا ، لأنه مامن انسان ، الا وفيه قدر من الطبيعية وقدر من الواقعية ، وما يقال عن الفرد يقال مثله عن المجتمع ، فما من مجتمع الا ويجمع بين الاثنين، الا أنه اذا غلبت عليه سمات المذهب الطبيعى سميناه مجتمعا طبيعيا، فاذا غلبت عليه سمات المذهب الواقعى قلنا عنه أنه مجتمع واقعى ٠

أما المسرحية الطبيعية فهى الواقعية وقد بلغت نهايتها المنطقية، واضيفت اليها فلسفة مادية ، فمؤلفها ليس عالما بارد الأعصاب فى معالجة الواقع فحسب ، بل هو مادى أيضا فى نظرته الى الحياة ، وفى تحريه الأمور ، فنراه يختار ما هو أساسى ، ويستخدم الأسلوب الموضوعى ، ويفخر بأنه انما يسمى الأشياء بأسمائها ٠

ولقد تتلمذ كتاب المسرح الطبيعى على هنريك ابسن عملاق المذهب الواقعى فى المسرح ٠ والذى كتب بضع مسرحيات اصطبغت ببعض معالم المذهب الطبيعى الا أنها لم تهبط الى حضيض المسرحيات الطبيعية ، التى كتبها من تأثروا بمنهج اميل زولا ، والأخوين دى جونكور ٠

ويرجع السبب فى ذلك ، الى أن أسلوب ابسن فى تصـــوير شخصياته ، أسلوب تحليلى ينتهى دائما الى وضع القواعد وصياغة

القوانين ، على العكس من أسلوب الطبيعيين الذين لا يعنون بالقواعد والقوانين فى تصـــوير شخصياتهم ، لأنهم انما ينقلون من الحياة صورة طبيعية صادقة ، متحللة من القواعد ، متحررة من القوانين ، غير مقيدة بالآداب والشرائع ٠

فالكاتب الطبيعى كما يقول سترندبرج هو ذلك الفنان الذى يبحث فى بحر الحياة الصاخب عن كل المثيرات الكبيرة التى يعدها الكاتب الواقعى شذوذا وانحرافا ، لأنها تستخفى عن الأنظار وراء حجب كثيفة من التقاليد والآداب والفنون ، ولقد لخص و ٠ ٩ ٠ نلسون معالم المذهب الطبيعى بقوله : « انه هو هذا المذهب الذى تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير » ٠

ثم يعود فيقارن بينه وبين غيره من المذاهب ، فيقول : « والفنان الطبيعى هو الذى يندمج فى الطبيعة حتى يكون جزءا صادقا منها ، فلا يزخرفها كما يصنع الكاتب الرومانسى ، ولا يجردها نحو الكمال كما يصنع الفنان المثالى ، ولا يتلفهـــا بكثرة التعليل والتحليـل والتخريج كما يصنع الفنان الواقعى » ٠

وهذا بعينه هو ما وجدناه فى أعمال أقطاب المذهب الطبيعى من أمثال اميل زولا ، الذى كتب مسرحية طبيعية بعنوان « تيريز راكان » ، وأنطون تشيكوف ، ومكسيم جوركى ، وأوجست سترندبرج وهنرى بك ، وأندريه أنطوان ، وجال كركلاند الـــكتاب الأمريكى المعاصر ، وصاحب المسرحية الشهيرة « طريق التبغ » ٠

المذهب الرمزى :

كانت الرمزية رد فعل طبيعى ضد الاتجاه الواقعى فى المسرح ، حتى ان ابسن عملاق الواقعية ، بعد أن ضاق بالواقع ، جنح الى الرمز ، فكتب بضع مسرحيات رمزية مثل « براند » و « بيرجنت » و « البناء العظيم » ٠

والحقيقة أن ابسن لم يقصد الى الرمزية قصدا ، باعتبارها طريقة للتعبير عن فكره ، وانما هو قصد الى استخدام الرمز كوسيلة

مسرحية ، مع أن الواحدة منهما هى تطور طبيعى عن الآخرى ٠٠ ولذلك نجد أن مسرحياته الآخيرة رمزية ، اذ تسير فيها القصتان ٠٠ الداخلية والخارجية فى خطين متوازيين طوال المسرحية ٠

فالرمزية كما يقول ملتون ماركس عبارة عن سرد قصتين معا، احداهما خارجية حسية ، والآخـــرى موازية لها ، ولكنها داخلية مجردة ، والكاتب الرمزى يحاول اثارة الاهتمام بالمشاكل الجدية عن طريق القصة المزدوجة ، ولا يقنع بالطـــريقة التقليدية للتعبير عن موضوع مسرحيته ، بل يسعى الى تجسيدها وجعلها موضوعية ٠

أى أنه بدلا من أن يجعل الموضـــوع فكرة توضحها الحبكة المسرحية ، كما هو الحال فى معظم المسرحيات الواقعية ، نراه يبرزه فى حبكة أخرى داخلية ، وبذلك تكون ازدواجية المعنى هى الأساس فى تأثير الرمزية الخاص ٠

ذلك أن معظم الرمزيين يرفضون الآدب الموضوعى ، سواء كان أدبا اجتماعيا أو أخلاقيا ، والذى حفزهم الى حركتهم الرمزية هو الرد على أنصار المذهبين الواقعى والطبيعى ، فقد أنكروا عليهم اغترارهم بظواهر الطبيعة واعتزازهم بمظاهر الواقع ، وذهبوا الى أن الحقيقة لا تبدو فى صورتها الصـــادقة الأصيلة الا فى أعماق الأشياء ٠

وكانت طريقتهم فى الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والايحاء والتلميح ، وليس بالجهر والاعلان والتصريح ، لأن الرمز وما اليه من ايحاء وتلميح عوامل خلاقة تولد المعانى فى ذهن المتلقى ٠٠ قارئا كان أو مشاهدا بينما الجهر والاعلان والتصريح ، من عوامل الهدم ، وتدمير الصـــور الفنية ، وتعويد الذهن على البلادة ، والخمول ، والاتكال على غيره فى معرفة الأشياء ٠

واذا كانت الحركة الرمزية قد نشأت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وفى فرنسا بالذات ، وكان أنصارها رجالا بعيدين عن المسرح، وعلى رأسهم « مالارميه » و « رامبو » و « فولين » و « بودلير » فسرعان ما انتقلت الى المسرح ، فتظهر فوق خشـبته أهم الأعمال

الرمزية مثل ٠٠ « بيتر بان » لباری و « شانتکلیر » لروستان ، « والطائر الأزرق » لمترلينك و « الجرس الغارق » لهوبتمـــان ، فضلا عن الأعمال الرمزية الحديثة للكاتب الامريكى تنيسى وليامز ، كما فى « قفص الوحوش الزجاجى » و « عربة اسمها الرغبة » و « صيف ودخان » ٠٠

المذهب التعبيرى :

كما كانت الرمزية رد فعل طبيعى ضد الاتجاه الواقعى فى المسرح ، كانت التعبيرية مثلها رد فعل ضد الاتجاه الطبيعى ، واذا كانت الطبيعية هى المغالاة فى الواقعية ، فقد كانت التعبيرية كذلك مغالاة فى الرمزية ، ذلك لأن الرمزية ، اذ ترفض الأدب الموضوعى ، وتحرص على « الترف الذهنى » و « اللذة الفكرية » وترفع شعار « الفن من أجل الفن » انما تفتح بذلك الطريق أمام المدارس الأدبية الأخرى ، مثل التعبيرية ، والسيريالية ، وحتى العبثية ٠

وعلى ذلك فان التعبيرية فى المسرح ، محاولة عصـــرية لرد الموضوع المسرحى والسياق القصصى فيه ، الى مشاهد متقطعة من الحوادث التى يتحكم فيها الخيال والتصور ، وبما أنها نوع متطرف من الرمزية ، فانها تحاول فى أغلب الأحيان أن تنحو نحوا جديدا لا يمثل الواقع ، ولا يجسد الخيال ، وانما يحاول خلق سراب من الواقعية على أساس تشويه الواقع عمدا ، فهو يعرض قصة داخلية لا تعتمد ، أو تكاد الا تعتمد ، على القصة الخارجية ، فتفقد الشبه بالحياة الواقعية ، وتفتح الطريق أمام آفاق أبعد مدى ٠

وهنا يبرز أثر « التيار الوجدانى الشعورى » الذى نادى به جيمس جويس وأدى الى تطور جديد فى عالم المسرحية ، اذ نراه يضحى بالواقع فى سبيل فكرة أو انفعال انسانى ٠

وصحيح أن المسرحية التعبيرية لا تتيح لنا أدبا عاليا ، الا أنها تبرز لنا تأثيرات أخاذة فى مشاهدها ، نذكرها طويلا ، ونذكر معها أنها تفسر لنا حقيقة الفكرة أو العاطفة ٠ كما تكشف الكثير من أسرار النفس الانسانية ٠

وكما تأثر التعبيريون بأدب جيمس جويس ، فقد تأثروا كذلك بفكر سيجموند فرويد ، ونظريته فى التحليل النفسى ، التى حاول من خلالها أن يستكشف مجاهل العقل الباطن ، لذلك اشتملت المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة ، تعانى أزمة نفسية أو ذهنية بحيث لا نرى الأشـــخاص أو الأشياء الا من خـــلال نظرة تلك الشخصية المحورية ..

وهذا معناه أن الشـــــخصية المحورية ، تكاد أن تكون هى الشخصية الوحيدة التى يمكننا أن نراها فى المسرحية التعبيرية ، أما ماعداها من الشخصيات فتبدو لنا اشبه بشخوص الأحلام ، شخوص تسبح فى عالم من الظلال ، وتجرى فى دنيا مهوشة من الأحداث ، وهم جميعا أقرب الى النماذج منهم الى الأفراد العاديين لذلك يسمون بأسماء رمزية وليست واقعية ، مثل الرجل والمرأة ، أو العامل والفلاح ، أو الشاعر والشرطى ، أو السيد صفر والسيدة رقم واحد ·

ولغة المسرحية التعبيرية لغة موجزة ، ســــريعة تلغرافية ، لا شىء فيها من المحسنات اللغوية أو الزخارف البلاغية ، وتكاد أن تكون لغة دارجة فى أغلب الأحيـــان ، يكثر فيها التكرار والجرس الغنائى كما تكثر فيها المونولوجات التى يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وجيشانه العاطفى ·

ولقد أثارت الحركة التعبيرية لدى ظهورها ردود فعل بالغة العنف والقوة ، فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وذلك على يد الكاتب الألمانى فرانك ويدكايند حتى لقد اهتز له المسرح الأوروبى والأمريكى على السواء ، وأرغم كتاب المسرح فى القارتين بالسير على نهجها وخاصة فى استعمالها الاقنعة لأول مرة فى المسرح الحديث ، منذ أيام الاغريق والرومان ·

وزادت التعبيرية على استخدام الاقنعة ، واســتغلال الرموز بجميع أنواعها من أجل اعطاء المسرح شـــحنة أكبر من الانفعال والتكثيف والمعنى ، بعيدا عن الحوار التقليدى المباشر ·

واذا كان دور ويدكايند قد اقتصر على ابرأز هذه الاتجاهات الجديدة فى المسرح ، دون أن يقدم فنا ناضجا من الناحية الدرامية ، فقد تحقق ذلك على يدى معاصره الكاتب الســـويدى أوجســـت سترندبرج ، وبخاصة فى مسرحياته « الطريق الى دمشق » ١٨٩٨ و « الحلم » ١٩٠٢ و « سوناتا الشبح » ١٩٠٧ وهى المسرحيات التى استطاعت أن ترسى تقاليد الحركة التعبيرية من خلال الابداع الفنى، وليس من مجرد التطبيق المباشر لآراء مجردة ٠

على أن الحركة التعبيرية فى المسرح ، لم تبلغ قمتها الا فى فترة ما بين الحربين ، أعنى بين عامى ١٩١٥ و ١٩٤٠ عندما كتب موس هارت مسرحياته الناضجة كما فى مسرحية « المرأة التابعة فى الظلام » التى أثارت ضجة فى أوروبا وأمريكا على السواء ٠

أما فى أوربا فقد استجاب لنداء التعبيرية كل من جورج كايسر، وجورج تومهر ، وآرثر ريتشمان ، وأما فى أمريكا ، فقد تأثر بالحركة التعبيرية كل من يوجين أونيل فى مسرحيته « القرد الكثيف الشعر » وايلمر رايس فى مسرحيته « الآلة الحاسبة » ويقول الكاتب المسرحى الانجليزى جون جالزورنى ، ان التعبيرية تجسد جوهر الأشياء دون اظهار خارجها ، ولذلك فهى لا تعترف أن هناك تشابها ضروريا بين الداخل والخارج ، وحتى لو وجد هذا التشابه فانه لا يهمها على الاطلاق ٠

ولكن التعبيرية بعد أن عانت من الرتابة والتكرار ، فضلا عن الهواجس المشتتة والأفكار المريضة ، التى لا تهم المساحات العريضة من الجمهور العام ، كان لابد لها من وقود جديد يعيد لها الوهج والاشتعال ، فكان بديلا عنها الاتجاه الوجودى فى الفكر والأدب والفن ٠

الوجـــــودية :

الصراع الدرامى الذى يمثل الأساس لأى عمل أدبى ، ليس سوى صورة مجسدة للصراع بين ذات الانسان ووجوده ، وبين ذوات الآخرين ووجودهم ٠ ويمكن أن يؤدى هذا الصـــراع الى

الجحيم كما يصيح بكل مسرحية « الجلسة السرية » لجان بول سارتر فى النهاية : « الجحيم ·· هو الآخرون » ويمكن أن يؤدى الى النعيم كما يقول الفيلسوف الوجودى جابرييل مارسيل « النعيم ·· هو الآخرون » ··

ذلك لأن الوجودى لا يهمه الوصول الى النعيم أو حتى الى الجحيم ، بقدر ما يهمه الالتزام بوجود الانسان وحريته ومصيره ، وهو من يلتزم بهذا كله الا اذا كان وعيه حرا حرية مطلقة ، ولن يكون وعيه كذلك ، الا اذا انتزع نفسه من ماضى القطيع الانسانى كله ··

وهو انما ينتزع نفسه من هذا الماضى الزاخر ، ليحدد موقفه من الحاضر الذى يعيش فيه ، ولكى يصنع مستقبله الذى يسعى اليه ، والانسان عندما يفعل ذلك يكون بازاء موقف من المواقف ، وعندما يشرع فى التفكير فى كل من تلك المواقف ، يشعر بشىء من القلق الذى يعذبه ويقهره ، انه صراع بين ذاته الحرة المســتقلة الواعية ، وبين العناصر التى يتألف منها ذلك الموقف ·

فاذا انفض الصراع بينه وبين هذا الموقف ، وانتهى من ذلك الى قرار ، كان عليه أن يلتزم بهذا القرار ، الذى انتهى اليه عن اختيار ، بحيث لا يتحول عنه أبدا ، مما لقى فى سبيله من عذاب ، الا اذا تغير الموقف الى موقف آخر ، وأصبح الانسان الوجودى بازاء موقف جديد ·

وهذا ما نراه واضحا فى مسرحيات جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار ، والبير كامى ، وجابرييل مارسيل ، وغيرهم من كتاب الوجودية ، الذين لجأوا الى الفلسفة كى تعالج الخيال من خلال العقل ، وكى تجد تفسيرا متكاملا للظواهر الميتافيزيقية التى أعيت الانسان ، ولكنهم فى ذات الوقت آثروا الأسلوب الأدبى الذى يحمل فى طياته الصراع الدرامى المشابه والموازى للصراع الانسانى من أجل الوجود ·

وتقول سيمون دى بوافوار فى هذا الصدد ، ان الفلاسفة الذين يتعالون على الأسلوب الأدبى يتجاهلون فى الحقيقة جوهر الفلسفة ، لأنهم يفصلون الماهية عن الوجود ، أو الجسد عن الروح ، بينما تسعى الوجودية للتعبير عن نفســـها من خلال الأجناس الأدبية ، القصيدة الرواية والقصة القصيرة ، فضلا عن المســـرحية ، لأنها خير ما يجسد الوجود الميتافيزيقى للانسان ، ويقربه من قوى ماوراء الطبيعة ٠٠

ومن هنا نمت فكرة الموقف فى الدراما الحديثة ، بفضل كتابات الوجوديين بعامة ، وجان بول سارتر بوجه خاص ، الذى جعل فكرة الموقف مرادفة لمسرح الحرية ، وراح يقول فى الجزء الثانى من كتابه الشهير « مواقف » : « لقد رجع كثير من المؤلفين الى مسرح المواقف، ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات ، فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعا ، فما هو المخرج ؟ ان كل شخصية لن تكون سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختاره ، ونتمنى أن يصير المسرح كله خلقيا وجدليا مثل هذا المســـــرح الجديد » ٠٠

وعلى الرغم من أن سارتر يرى ضرورة مجابهة الموقف بكل مافيه من فرة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف يشكل أول درجة للتحكم فيه ، تماما،كما فى حالة العقدة النفسية وفقا لتحليل فرويد ، يرى فى ذات الوقت أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة فى سبيل نجاتها من المأزق باختيارها مايتفق والارادة الخيرة ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « فى بعض المواقف لامكان الا لتبادل حدين أحدهما الموت ، ويجب أن يتصرف الانسان بحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة » ٠

ومسرحيات المواقف الحديثة كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال ، لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية ، فليست هى مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية ، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات فى أبعادها بالموقف لكى يكتسب الموقف حيوية وعمقا فى آن واحد ٠

وهذا معناه أن الحريات قوى متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم كما يشاركون فى تحقيق المواقف الانسانية ، وذلك لكى تكون الدراما بمثابة ضمير المجتمع الحر ، والمسرح هو أرض الصراع بين الوجود والعدم ٠

السـيريالية :

اذا كانت الدراما الوجودية هى أرض الصراع بين الوجود والعدم ، بين الحرية والموقف ، بين الاختيار والالتزام ، فقد كانت السيريالية محاولة للخروج عن الأمر الواقع كله ، والتعامل مع اللاواقع فى عالم من التحرر والانطلاق ، ولو كان ذلك من أجل العودة الى الواقع ولكن برؤية أخرى جديدة ٠ فالسيريالية تهدف الى تمزيق الواقع المألوف ، بادخال علاقات جديدة ، ورؤى مستحدثة ، ومضامين مغايرة ، وعلاقات مستمدة من عالم الأحلام واليقظة ، ورؤى مستوحاة من تداعى المعانى أو الخواطر ، ومضامين مستلهمة من هواجس الوعى واللاوعى ، بحيث تتجسد هذه المواد جميعا فى صورة جمالية ودراية لعمل مسرحى نشاهده فوق المسرح ٠

وهذا معناه أن الأديب السيريالى انما يقيم عمله الدرامى على أساس لا منطقى بعيدا عن التسلسل القائم على السبب والنتيجة ، بحيث يقترب الى أقرب مسافة ممكنة من منطقة اللاوعى داخل المتفرج ٠

ولكن هل معنى هذا أن المسرحيات السيريالية فاقدة الشكل الفنى الذى يمكن جمهور النظارة من معرفتها أو التعرف عليها ؟

يرد الدكتور نبيل راغب على هذا التساؤل فى كتابه « المذاهب الأدبية » بقوله ان الفارق الوحيد بين الأعمال الواقعية والأعمال السيريالية ، أن الأولى تعتمد على مضامين مألوفة للجميع ، بينما الثانية تعتمد على مضامين مألوفة للأفراد كل على حدة ، بحيث تختلف اختلافا جوهريا من شخص الى آخر ، ولكن كل منهما يرتبط بشكل فنى معين » ٠

وبينما يؤكد الفيلسوف الانجليزى هربرت ريد أن الرومانسية هى التمهيد الطبيعى للسيريالية ، لأن الرومانسية تنطلق من الواقع لكى تحلق فى أجواء الخيال وهذا الخيال ليس سوى الاصـــطلاح القديم بكلمة اللاوعى الحديثة ، يؤكد آخرون أن الرومانسية مجرد هروب من عالم الواقع لشدة وطأته ، بينما السيريالية هى مواجهة هذا الواقع ، باعادة تشكيله من جديد ، بما يتمشى مع ما يشعر به الفرد تجاه المجتمع ٠

ولقد نشأت الســـيريالية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، كحركة مضادة لكل القيم التقليدية ، والأخـــلاق العامة والمفاهيم المطلقة ، وساعد على نشأتها ظهور نظرية اينشتين فى النسبية ، التى تؤكد نسبية كل شىء ، وتنادى بضرورة اهتمام الانسان بالنســـب الجديدة ، وبالمتغيرات الحادثة فى العالم فى أعقاب تلك الحرب ٠

كما ساعد على نشأتها أيضا ظهور نظرية فرويد فى التحليل النفسى ، واكتشافه لدور العقل الباطن فى تكييف سلوكنا وأفعالنا ، وبالتالى فى التأثير على العقل الواعى ، وكيف أن عالم اللاوعى ينطوى على عوامل خطيرة ، تؤثر فى المنطق المتناسق الذى يبدو عليه الانسان ٠

وساعد على نشأتها كذلك ما جاء به هيجل من فلسفة مثالية تنادى بأن كل بناء لابد أن يقوم على هدم القديم وتدميره ، بحيث يتحول الى مادة صالحة لاقامة الجديد ، ومن العلاقة الجدلية بين الشىء ونقيضه ، بين الفكرة والمادة ، بين الفعل ورد الفعل ، ينشأ المركب الجديد ٠

فهؤلاء الثلاثة ، ألبرت اينشتين ، وسيجموند فرويد ، وفردريك هيجل ، هم المسئولون عن قيام الحركة السيريالية ، التى لم يبتكروها ، ولم يعرفوا عنها شيئا ، وانما الذى ابتكرها ، وارتجل لها ذلك الاسم هو المفكر والفنان الفرنسى ترستان تزارا وذلك فى عام ١٩١٦ ، عندما بشر بالحركة الدادية ، وهى كلمة ليس لها معنى ، أو هى كلمة تعنى أى شىء وفى نفس الوقت لا شىء !

أما هدفها فهو البحث عن المعانى والافكار الجديدة ، التى لم يتوصل اليها أحد التى تتعارض والمنطق التقليدى المألوف ، أو القيم المطلقة السائدة ، ومن أعطاف الدادية تبلورت السيريالية ، على يد الفنان والمفكر الفرنسى أندريه بريتون ، الذى يرجـــع اليه كتابه « المانيفستو » السيريالى فى عام ١٩٢٠ ، والذى التف حوله أعضاء الحركة السيريالية من شعراء وأدباء وفنانين ، وكتاب مسرح ٠

وبسقوط فرنسا فى الحرب العالمية الثانية ، هاجرت السيريالية عن مسقط رأسها فى باريس ، الى أمريكا ، حيث اســـتظل العالم الجديد ، كل الفنانين والمفكرين والأدباء الذين فروا من وجه النازى البغيض ، وبذلك أثمرت السيريالية فى بعض كتاب المسرح الأمريكى الحديث ، من أمثال وليم ساروبان صاحب مسرحية « قلبى فى بلاد الأحلام » وثورنتون وايلد صاحب مسرحية « بلدتنا » ومسرحية « جلد الأسنان » ٠

وكلها مســـرحيات لا ترتبط بالأشـــكال القديمة التى أرسى تقاليدها يوجين أونيل أبو المسرح الأمريكى ، بل تجنح الى الخيال ، وتغرق فى الاغراب ، وتشطح فى اللاوعى ، وتحرص على الوقوف فى وجه كل ما هو تقليدى من أجل الاتيان بالشىء الجديد ٠

العبثيـــــة :

وتعد الابنة الشرعية للحركة الام ، وهى السيريالية ، فقد عادت الزعامة لباريس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، واســـتأنفت دعايتها للمسرح السيريالى ، وكان التطور الطبيعى للسيريالية كما يقول الدكتور نبيل راغب هو مسرح العبث الذى حمل لواءه صمويل بيكيت ، ويوجين يونسكو ، وأرتور آراموف ٠

فقد عبر الاتجاه العبثى فى مسرح هؤلاء ، عن انعدام المعنى وراء السلوك الانسانى ، وفقدان القيمة فى التصرف البشرى ، وفى ذات الوقت ، البحث المضنى عن التوافق والانسجام ، فى عالم فقد المنطق والمعقولية ٠ وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسى أندريه

مارسيل بقوله : « يبدو لنا أن الهدف الرئيسى لصمويل بيكيت هو كتابة العمل الأدبى الذى لا يكتب ، والذى لا يمكن تأليفه ، انها محاولة نحو المستحيل ! » ·

وهذا صـــحيح فيما يتعلق بمســرح العبث بوجه عام ، ومسرحيات بيكيت ويونسكو وآراموف بوجه خاص، التى نجدها فى مجموعها تواجه المتفرج بتجربة محيرة ، تتألف من أحداث غير معقولة ، تتعارض مع كل عرف مسرحى ، أو مع سياق منطقى · ذلك لأن مسرح العبث عبارة عن مرآة تعكس مايعانى منه انسان النصف الثانى من القرن العشرين ، وهو انما يعانى من انفصام الشخصية وتصدع الهوية وامتزاج الأفكار غير المتجانسة ، وفقدان وضوح الرؤية ، وعدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أو على الفصل بين الواقع والخيال ·

وعلى ذلك فان سلوك الشخصيات فى مســرح العبث ، هو نتيجة درامية للتفاعل بين اضطراب التفكير والشعور ، بحيث تفقد الشخصيات ما لها من ارادة ، وتتحول من عمل الى آخر ، ومن فكرة الى أخرى ، بدون سبب منطقى مقبول أو معقول وهو أسلوب سلوكى ناتج عن تقطع ســلسلة التفكير المنطقى ، وانتفاء العلاقة السببية التى تضع الفكرة فى مكانها الصحيح ·

وطالما أن الشخصية غير قادرة على التماسك الفكرى ، فهى بالتالى غير قادرة على الاتصال بالشخصيات الأخرى ، فكل شخصية تعيش فى عالم خاص بها ، رغم وجودها الفعلى مع باقى الشخصيات وكل شخصية تنشغل بفكرة قد تكون على النقيض من الفكرة التى تنشغل بها الشخصية الأخرى ·

ولكن ، هل معنى هذا أن الأعمــال الأدبية التى تنتمى الى مدرسة العبث تفتقر الى الشكل الفنى المحدد والمتعارف عليه ؟

بمعنى آخر ، هل تحولت الفوضـــى الفكرية واللغوية التى يحتويها المضمون الى فوضى دمرت كل معالم الشكل الفنى للاتجاه الأدبى الجديد بحكم العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون ؟

يقول الدكتور نبيل راغب فى كتابه عن « المذاهب الادبية » ان مهمة أدباء العبث تتركز فى تشكيل اعمالهم من خـــلال الربط بين المتناقضات ، بحيث يبدو اللامعنى الكامن وراء هذا التناقض ، اى أن معنى العمل الأدبى يتركز فى ابراز اللامعنى حتى يمكن تحويله الى تكوين منطقى متسق ·

وهذا معناه أن الشكل الجديد يعتمد على التجسيد الدرامى لعبث الوجود أو رهبة الفراغ الكونى ، كى يعتمد على تصوير الوعى الحاد بهذا الفراغ ، وعلى تجسيد الرهبة المخيفة عن عبث الوجود ، لا عن طريق المنطق العقلانى التقليدى ، ولـــكن عن طريق تجارب معزولة فى فراغ ، بعيدا عن التجربة الانسانية الشاملة التى قد لا يكون لها أى وجود على الاطلاق ·

ولذلك فالشكل الجديد لهذا الادب ليس مجرد عبث فى ذاته ، ولكنه تجسيد درامى لمفهوم العبث بوسائل فنية مستحدثة ، تتجاوز حدود المنطق العقلانى المألوف ·

ولكن ليس هذا كل ما هناك ، كما يقول الدكتور رشاد رشدى فى كتابه « نظرية الدراما » فمما لاشك فيه أن هذه المسرحيات ليست مجرد شكل مسرحى ، بل هى أيضا مادة ذات مضمون ، ولو أنه ليس مضمونا بالمعنى التقليدى المألوف · والحقيقة أن مسرح العبث يعبر عن بعض المشاكل والموضوعات الأساسية فى عصرنا الحاضر ، بشكل يمكن أن نصفه بأنه جديد بل وفريد ، ولكنه فى نفس الوقت شكل معبر ·

ولايمكن القول بأن جميع كتاب مســـرح العبث ، يتفقون فى رؤياهم للحياة ، ولكن هناك شيئا يجمعهم وهو عنصر العبث ،

ويعرف يونسكو العبث ، بانه كل ما ليس له هدف أو غرض أو قصد. فما يشترك فيه الجميع هو تصويرهم لعبث الوجود ، سواء كان هذا العبث يتمثل فى عدم جدوى الجهد البشرى أو استحالة الاتصال بين الآخرين ·

ان مسرح العبثيواجه المشاهدين بصورة مركزة للعالم الذى يعيشون فيه ، وهو عالم بلا يقين ، وبدون معنى ، عالم يفتقد الى الى حرية الارادة ، والى ارادة الحرية ·

وبهذا يكون مسرح العبث هو فى الحقيقة مسرح العصر الحديث ·

المسرح والمصريون القدامى

كان كاليس احد « الحكماء السبعة » فى اليونان ، كل منهم اشتهر بحكمة قالها ، وتجرى الرواية بأن كلمته التى قالها هى : « افضل الأشياء هو الماء » ·· ومن هنا كان أول فلاسفة اليونان ، أو من تفلسف بالمعنى المنهجى الصحيح ·

ذلك لأنه عندما تصدى للاجابة على السؤال الكبير ·· مم صنع العالم ؟ أطلق فكره حرا سواء من شـــعائر الدين أو من ضرورات الحياة ، فلم تغله ضرورة دينية ، ولا دفعته حاجة عملية ، وانما جعل غايته المعرفة ، ووســـيلته التحرر ، وتلك هى الوقفة الفلسفية الصحيحة بازاء الكون ·

وليس من شك فى أن شعوبا عديدة قبل كاليس تفلســـفت ، والقت على أنفسها نفس السؤال ، وربما انتهت الى نفس الاجابة دون أن يخرج من هذه الشعوب من يمكن وصفه بالفيلسوف ·

الم تقل شعوب كثيرة بما يســـمى ماء الحياة ؟ الم يقدس المصريون القدامى النيل باعتباره واهب الحياة ؟ الم يتخذ البابليون لأنفسهم الها من بين الآلهة سموه اله الماء ؟ الم يؤد الجاهليون صلاة الاستسقاء للاله عشتروت حتى ينزل عليهم مطر الخريف ومطر

الربيع ؟ ألم يصـــعدوا الجبل بثيران الوحش اذا انحبس المطر ، ويشعلوا فيها ، ويسموا هذه النار ٠٠ نار الاستمطار ؟

فهذا كله وكثير غيره ، لم يخرج من بين هذه الشـــعوب فيلسوفا واحدا ، لأن الوقفة الفلسفية بازاء الله والعالم والانسان ، وعلاقة كل منهما بالاثنين الآخرين ، لا تتحقق ســـواء على عتبة المعبد ، أو على قارعة الطريق ، وانما لابد لها أن تتحرر من معتقدات الدين وضرورات الحياة ٠

وما يقال عن الفلسفة ، يقال مثله عن المسرح ، فمعظم شعوب العالم عرفت التشخيص ، ولابد أنها قد شخصت بشكل أو بآخر ، ولكن هذا التشخيص لم يتطور عندهم كما تطور عند الاغريق ، بحيث يخرج من مجال الدين والآلهة والأساطير ، الى مجال الانســـان والحياة والمجتمع ٠

وعلى الرغم من أن نشأة المسرح الاغريقى كانت فى أحضان الدين ، وعلى الرغم من أن الدين كان مرتبطا بالاساطير ، المرتبطة بدورها بظاهرة تعدد الآلهة ، فالواقع أن تلك الآلهة لم تكن الا بشرا، وان تضخمت هياكلهم ، وعظمت قواهم ، وكانوا يدخلون فى صراع لا ينتهى مع البشر ، على العكس من المصريين القدامى ، الذين كانت الهوة سحيقة عندهم بين عالم الآلهة وعالم البشر ، بحيث لم يستطع الفن المسرحى أن يتخطاها ، حتى يفر من وجوده فى الحياة والمجتمع ٠

وهذا معناه كما يقول الدكتور محمد مندور ان أول تطور خطير عند اليونان ، كان انفصال فن التمثيل عن طقوس الدين ، وكان الفضل فى ذلك راجعا الى أن هذا الفن لم ينشأ فى كنف الدين بفضل الكهنوت وتحت اشرافه ، بل نشأ فى الحقول بواسطة الشعب نفسه ، فى أعياد جنى العنب ، وذلك بينما نلاحظ أن هذا الفن عندما نشأ فى كنف الدين وطقوسه على يد الكهنوت عند المصريين القدماء مثلا ، لم يســـتطع أن ينفصل عن الدين ، ولا أن يخرج من المعابد الى الحياة وضوء النهار ٠

انه من الموسيقى والغناء والرقص مجتمعة ، خلق لنا الانسان البدائى المسرحية ، ذلك لان الرقص البدائى كما يقول ول ديورانت فى موسوعته عن تاريخ الحضارة ، كان فى كثير من الأحيان يختص بالمحاكاة ، فقد كان يحاكى حركات الحيوان والانسان ولا يجاوز هذه المرحلة ، ثم انتقل الى أداء يحاكى به الأفعال والحوادث ، فمثلا بعض القبائل الاسترالية كانت تقوم برقصة جنسية حول فجوة فى الأرض يرشون حوافيها بالشجيرات ليمثلوا بها فرج المرأة ، وبعد أن يحركوا أجسامهم حركات نشوانة غزلة ، يطعنون برماحهم طعنات رمزية فى الفجوة ، وبعض القبائل الاسترالية أيضا كانت تمثل مسرحية الموت والبعث بحيث لا تختلف الا فى درجة البساطة عن مسرحية اللغز فى القرون الوسطى ، والمسرحية العاطفة فى العصر الحديث ·

فكان الراقصـــــون يهبطون الى الأرض فى حركة بطيئة ، ثم يغطون وجوههم بغصون يحملونها ، تمثيلا للموت ، حتى اذا ما أشار لهم الرئيس ، نهضوا نهوضا مباغتا وهم يرقصون ويغنون رقصا وغناء عنيفين يدلون بهما على فوزهم الذى أحرزوه ، ويعلنون بعث الروح ·

وعلى هذا النحو أو ما يشبهه ، كانوا يقومون بمئات الأوضاع فى التمثيل الصامت ، ليصفوا بها أهم الأحداث فى تاريخ القبيلة ، أو أهم الأفعال فى حياة الفرد ، فلما اختفى التوقيع من هذا التمثيل تحول الرقص الى مسرحية ، وبهذا ولدت صورة من أعظم صور الفنون ·

ولكن هل تطورت هذه الصورة ، ذلك التطور الذى يجعل منها فنا أدبيا متميزا عن غيره ؟ هل أخذت هذه الصورة قالب المسرحية التى تمثل أمام جماهير الشعب ، دون أن يكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد المغلقة ؟

الواقع أن المصريين القدامى لم يصلوا الى فن المسرح ، ولم ينم عندهم هذا الفن برغم وجود مضمونه الأسطورى ، حتى يصبح

فنا انسانيا واجتماعيا منفصلا عن الدين ، وخارجا عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة ، وهذا مالاحظه بحق الدكتور حسن محسن فى كتابه « المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر » حيث ذهب الى أنه بالرغم من النظرة المتفائلة التى تحاول كشف جذور مصرية قديمة للمسرح المصرى الحديث ، فان الباحث لم يعثر على دليل يؤكد صورة المسرح عند قدماء المصريين ، أما العروض الاحتفالية التى قام بها الكهنة فى معابدهم ، والدراما الدينية التى كانت لامتاع الجمهور خارج المعبد ، فانهما مظهران دينيان لا يقدمان دليلا على وجود مسرح حقيقى عند قدماء المصريين ، حيث لم يخرجا عن دائرة الدين الى ساحة المجتمع كما حدث عند الاغريق » ٠

ولقد سبق أنْ أورد ألارديس نيكول هذا الرأى فى كتابه عن « المسرحية العالمية » عندما ذهب الى أننا لا نستطيع أن نتبين غير صورة باهتة لرقصات المحاكاة فى مجتمعات ما قبل التاريخ ، ولانعلم ان كان رواة القصص والمغنون والبهلوانات فى قبائل الانسان البدائى قد مزجوا مادتهم المســـرحية ببضاعتهم الخاصة ، أم لم يكونوا يفعلون ذلك ، واذا كانت مصر قد منحتنا شيئا يزيد قليلا على ما منحتنا عصور ما قبل التاريخ ، فاننا على وفرة معلوماتنا عن تلك الامبراطورية القديمة ، لا نكاد نعلم عن مسرحها أكثر مما نعرف عن المسرح قبل التاريخ ٠

وصحيح أننا نعلم أن هناك تمثيلية دينية كانت تمثل فى أبيدوس فى الألف الثانية أو الثـــالثة قبل الميـــلاد وتخليدا لذكرى موت أوزوريس ، وكانت تروى كيف مزقت أوصاله الى أن جمعتها أخته وزوجته ايزيس ، ولكن الصـحيح أيضـــا أننا لم نعثر على نص المسرحية ، ولا نستطيع أن نجمع حوادثها الا استنادا الى ما رواه ايخرنوفرت ، الذى أعاد صـــياغة مواد قديمة لكى تمثل أمام سيزوستريس الثالث ١٨٨٧ ــ ١٨٤٩ ق٠م٠

ومع ذلك كله ، فنحن لا نستطيع فى اطمئنان كما يقول ألارديس نيكول ان نعد تلك المواد القديمة ،حتى بعد اعادة صياغتها من جديد ، عرضا مسرحيا بالمعنى الدرامى الصحيح ،

وإذا كنا فى شك من تمثيلية أبيدوس ، فاننا أكثر تشككا فى نصوص الأهرام ، وما يسمى بدراما منف ، تلك التى كانت نوعا من التمرينات المسرحية ، لكن لا يكاد يوجد عليها أى شاهد مادى ٠٠ ملموس أو محسوس !

ولكن ٠٠ ألم يعرف المصريون القدامى ، عنصر الدراما الذى هو جوهر العرض المسرحى ، وذلك فى أساطيرهم الدينية ؟

لاشك فى أن عنصر الدراما الذى يقوم على الصراع ، كان موجودا عند الفراعنة فيما تحمله أسطورة أوزوريس من صـــراع بين الخير والشـــر ، والحيـــاة والموت ، والجـــريمة والعقاب ، فأوزوريس اله الخير والحياة ، يدخل فى صراع عنيف مع شقيقه سيت ، اله الشر والهـــلاك ، وينتصر الشر « ســت » على الخير أوزوريس فى بادىء الأمر ، ولكن حوريس ابن أوزوريس سرعان ما ينتقم لأبيه ، ويتضافر مع أمه ايزيس على الانتقام للخير والحياة، وبذلك يعود الخير الى انتصاره ٠

ولكن اذا كان الصراع الذى هو عنصر الدراما ، قد وجد فى أساطير الفراعنة الدينية ، فوجد بذلك ما يصلح لأن يكون مضمونا للفن المسرحى ، الا أن ذلك المضمون لم يتخذ صورة هذا الفن ، ولا استطاع أن يتطور بحيث يخرج عن دائرة الدين الى حياة الانسان والمجتمع ٠

وهنا يبزغ السؤال الثانى المكمل للسؤال الأول ، وهو الخاص بالنص المسرحى ، فهل ترك المصريون القدامى نصوصا مسرحية ، تقيم الدليل على وجود مسرح فرعونى كتلك التى تركها الاغريق ، أو التى نجدها فى العصور القديمة فى الهند والصين واليابان ؟

الواقع أن المدافعين على فكرة وجود مسرح فرعونى ، يستندون الى بعض النقوش الأثرية ، والأوراق البردية ، التى يتخـــذونها نصوصا درامية تشير الى قيام مسرح مصرى قديم ، من هؤلاء مثلا العالم الألمانى كورت زيته الذى نشر بعض الوثائق بعنوان « نصوص

درامية » كما نشر بردية تعرف باسم « بردية الراسيوم » فضلا عن النص الذى نشره ، والذى عرف فيما بعد باسم « حجر شبيكو » ورأى فيه عـــلاقة بخلق « بتاح » اله منف للعالم ، وأســـطورة أوزوريس ، والصعاب التى صادفت ابنه حوريس أثناء محاولته تولى عرش مصر ٠

ومنهم أيضـــا العالم الفرنسى ايتين دريوتون الذى قال فى كتابه عن « المسرح المصرى القديم » بوجود عدد من النصوص المسرحية ، التى تقيم الدليل على وجود مســـرح عند المصـــريين القدامى ، مثل ٠٠ مولد حور وتأليهه ، وهزيمة أبوفيس الشاملة ، ومعركة تحوتى مع أبوفيس ، وايزيس وعقاربها السبعة ، وحور وقد لدغه العقرب ، وعودة سيت ، ومحن رسول حور ، وانتصار حور على أفراس النهر ، ومعركة حور وفرس النهر ٠

لكن هذه النصوص ، بشهادة أغلب علماء المصريات الذين بذلوا جهدا كبيرا فى دراستها ، لا يمكن اعتبارها نصوصا مسرحية ، لأنها كما يقول الدكتور عبد المعطى شعراوى فى كتابه « المســـرح المصرى المعاصر » ليست سوى شذرات من الأوراق البردية ، أو نقوش غير واضحة وجدت على بعض قطع من الأحجار المشوهة المتآكلة ، كما أن أغلب هذه النصوص ، ان لم يكن كلها ، لا يحتوى على حوار ، واذا اختفى الحوار ، اختفى المسرح ، مع أن العكس غيرصحيح ٠

وحتى النصوص القليلة التى يرى البعض أنها تحتوى على حوار ، نجدها نصوصا غير كاملة ، والحوار فيها غير صريح أو واضح ، مما جعل العالم ايتين دريوتون يعود فيقول : « وهذه الوثائق ، وان كانت لا تلقى ضوءا ضافيا ، ولا تســـعف بحلول للمشكلات كلها ، فهى لا شك أساس من المستطاع أن نجمع اليه منذ اليوم ما عرف من حقائق وما سوف يجد ، وسوف تملك بها الميدان الذى يتسع لكل ما يمكن أن يقال اليوم عن المسرح المصرى القديم » ٠

وهنا يبزغ السؤال الثالث المكمل للسؤالين الأولين ، ومؤداه، هل كان لدى قدماء المصريين مسرح ، وهل تطور ذلك المسرح ، كما تطورت مسارح العالم الأخرى ؟

الواقع أن التاريخ حفظ لنا آثارا ضخمة خالدة تشهد ببراعة الفراعنة فى فن النقش والحفر والنحت والتصوير ، ولكن هذه الآثار المتعددة كما يقول الدكتور عبد المعطى شعراوى ، ليس فيها على الاطلاق ما يشير الى وجود بناية واحدة يمكن أن يقال عنها انها كانت صالحة للعرض المسرحى ·

وربما قيل ان المسرح فى العصور الوسطى نشأ فى داخل الكنائس ، ولم يكن الأوربيون فى ذلك الحين فى حاجة الى اقامة المسارح ، تماما كما حدث فى مصر الفرعونية التى لم تقم بنايات خاصة للمسارح ، ومعابدها منتشرة فى الوجهين القبلى والبحرى ·

هذا صحيح ، ولكن الصحيح أيضا أنه فى داخل الكنيسة كانت توجد منصات مرتفعة ، وكانت تجرى عليها العروض المسرحية ، التى سرعان ما خرجت من احضان الكنيسة ، لكى تأخذ مكانها عند أبواب الكنائس ، ثم ابتعدت شيئا فشيئا عن أبواب الكنائس ، لكى تتجه نحو الميادين العامة ، وبذلك تخلصت من وصاية الدين ، لكى تتجه نحو حياة المجتمع ·

الأمر الذى لم يحدث عند المصريين القدماء ، الذين وان أقاموا بعض المسرحيات الدينية داخل المعابد ، فان تلك المسرحيات ظلت ذات طابع دينى ، ولم تخرج من داخل المعبد الى أمام البوابة ، وبالتالى فانها لم تخرج الى الميادين العامة ·

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو أن المصريين القدامى ، لم يعرفوا الدراما بمعناها الصحيح ، ولا مارسوا كتابة النصوص المسرحية التى تبقى فى ذاكرة التاريخ ، كما انهم لم يقيموا أماكن للعروض المسرحية ، تخلد ضمن ما خلد لهم من آثار ·

وليس فى ذلك ما يقلل من قيمة المصريين القدامى ، ولا ماينتقص من مجد الفراعنة ، الذين وان لم يعرفوا فن الدراما ، الا أنهم عرفوا فنون أخرى لا تقل فى قيمتها ولا فى عظم فائدتها عن ذلك الفن من فنون التعبير المسرحى ·

وتأسيا على هذه القاعدة ، ننطلق فى رحلتنا مع فن التعبير المسرحى ، تاركين مصر القديمة ، التى انفصلت عنها مصر الحديثة، لتصبح دولة عربية لغتها الضاد ، ودينها الاسلام ، ونأخذ فى البحث عن المسرحية لدى العرب القدامى ، لنعرف ان كانوا قد عرفوا هذا الفن أو لم يعرفوه ، ونتعرف على بعض سماته وملامحه ، ان كانوا قد مارسوه أو تمرسوا بشىء من شكله وفحواه !

العرب والأدب المسرحى

لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟

هذا هو السؤال الشعائرى الذى يفرض نفسه أو يفرضه على نفسه كل من يتصدى لمناقشة موضوع العرب والمسرح ، مفسرا الأسباب التى حالت دون العرب ومعرفتهم لأدب المسرح ·

ولعل أول من عنى بهذا الموضوع هم المستشرقون الذين تصدوا فى القرن الماضى لدراسة طبيعة العقلية السامية ، والحضارة العربية ، فذهبوا كما ذهب المستشرق الفرنسى ارنست دنيان الى أن العقلية الآرية عنيت بالفلسفة والعلم ، بينما اتجهت العقلية السامية الى شئون الدين ، فكان التوحيد هو أعظم كشوف العبقرية السامية على الاطلاق ·

غير أنه يعود فيقرر أن عظمة التوحيد ، قامت على حساب ، وليس لحساب ، نواح أخرى فى التفكير الانسانى ، مثل الأسطورة فالساميون لم ينشئوا الأساطير لأن الأسطورة هى الوثنية فى الدين ، والعرب على رأس الجنس السامى ، لم يعرفوا التنوع فى انشائهم الأدبى ، لذلك انحصر هذا الأدب فى نطاق الأمثال والشعر الغنائى ، دون أن يغادره الى آفاق القصة والملحمة والمسرحية ·

والذى يعنينا من هذا الرأى . هو أنه شاع وانتشر بعد رينان ورردده كثير من المستشرقين ، من أمثال جوتييه ، وهامر ، وبارتولد، ونولدكه ، وجولد زيهر ، ولايزال يجد صدى فى كتابات النقاد وآراء الباحثين ، أولئك وهؤلاء جميعا الذين لم يدركوا أن الدراســات الحضارية والانثروبولوجية الحديثة لم تعد تقر هذا التمييز الجنسى أو العنصرى ، علىأساس أن قوة التفكير كما يقول عباس محمود العقاد ، تقاس بالقدرة على فهم ما يبتكره الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تتهم أمة بالعجز عن التفكير اذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر فى أمة أخرى ، وشعرت بالحاجة الى فهمها ، وخلقت لها جوا تروج فيه ، وتشغل به أذهان أبنائها ، وبخاصة اذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم ، ولم يعهد قط فى ثقافة قومية أنها كانت محض ابتكار خلا من كل استعارة واقتباس .

ولكن هل معنى هذا أن ننفى مزايا الشعوب والسلالات ؟

كلا بطبيعة الحال ، فان هذه المزايا حقيقة لا شــك فيها ، ولا سبيل الى انكارها . والذى يهمنا منها هو ردها الى عوامل طبيعية وأسباب تاريخية ، تسرى على كل قوم اذا تعرضوا لها ، ولا ينفرد بها الساميون أو غير الساميين !

وقول رينان بأن العقلية السامية اتجهت الى شئون الدين ، يمكن أن يكون دليلا عليه فى امكان معرفة العرب القدامى لفن المسرح، طالما أن المسرح نشأ فى حضن الدين ، وتطور عن الشعائر الدينية التى كانوا يؤدونها فى اليونان ، الى الاله ديونيزيوس فى مواســم الاخصاب .

أما قوله بأن الساميين لم يعرفوا الاسطورة ، فهو قول مردود، تشهد على رده تلك الاساطير التى وضعت حول أدونيس والبعل ، واللات والعزى . وعشـــتر ومناة ، عند الآشـــوريين والبابليين والعرب .

ويرد الدكتور محمد يوسف نجم على أولئك وهؤلاء جميعا ، من مستشرقين ومستغربين ، ممن أنكروا على العرب معرفتهم لأدب

المسرح ، بأن العرب وان لم يعرفوا المسرح حقيقة ، الا انهم عرفوا الشعائر التمثيلية التى كانت أساس الدراما عند اليونان ، كما عرفها المصـــريون والأشـــوريون والبابليون والهنود ، ولكنها لم تتطور عندهم كما لو تتطور عند معظم تلك الأمم العريقة ·

ويقسم الباحثون هذه الشعائر الى أربعة مواقف ، هى :

١ ــ شعائر اماتة الجسد ، وتتمثل فى الصوم والزهد فى الملذات والامتناع عن شهوات الدنيا ·

٢ ــ شعائر التطهير الموسمية ، كغسل المعابد وتطهيرها ، واشعال النار فيها بقصد التبخير ، وهذا واضح فى غسل الكعبة بعد شعائر الحج ، وتبخيرها بالمر والطيب واللبان ·

٣ ــ شعائر البعث والاخصاب ، وتتمثل فى المنافرات أو المعارك التمثيلية التى كانت تدور بين الموت والحياة ، والصيف والشتاء · والسنة القديمة والسنة الجديدة ·

٤ــ شعائر الابتهاج والاحتفال ، وتتبع شعائر البعث ، وتعبر عن فرحة المحتفلين وتهليلهم بعودة الحياة وبدء الدورة الموسمية الجديدة ·

ولكن هذه الشعائر التمثيلية التى عرفتها العرب القدامى فى الشمال وفى الجنوب ، كما عرفتها أمم الأرض المجاورة لهم ، لم تتطور عندهم ، ولا عند غيرهم ، الى مسرح ، كما تطورت عند اليونان ·

فلا يكفى أن توجد بين شعب من الشعوب ، شعائر ، ولا يكفى أن توجد أساطير ، ولا يكفى أن توجد الموضوعات ، بل لا بد من وجود الصـــــورة التى يتميز بها هذا الفن عن غيره من الفنون الأخرى ·

وليس لدينا ما يشير الى أن العرب قبل الاسلام · قد عرفوا صورة الفن المسرحى ، بل ليس لدينا ما يدل على انهم قد عرفوا الفن الملحمى ، بالرغم مما كانت لهم من أيام وحروب شهيرة ، وبالرغم مما نجده فى أشعارهم من قصائد تصف المغازى والمعارك

والمنافرات ، وذلك لأن الشعر العربى لم يكن فى عصر من عصوره القديمة شعرا موضوعيا منفصلا عن قبائله ، خالصا للفن فى ذاته ، على نحو ما نجده فى الملاحم الاغريقية ·

ولكن اذا لم يكن العرب قد عرفوا المسرح قبل الاسلام ، فهل عرفوه بعد الاسلام ، وهل حال ظهور الاسلام بينهم وبين هذا الفن من فنون التعبير ؟

الواقع أن أى تفسير لهذه الظاهرة ، يقوم على أن الدراما وبخاصة التراجيديا تتعارض مع روح الدين الاسلامى ، انما هو تفسير لا يقبله العقل ولا يسيغه المنطق ، ينطبق هذا على ماذهب اليه الدكتور محمد مندور من أن الدين الاسلامى قد حال دون ترجمة المسرح الاغريقى القائم على الوثنية وآلهتها وأساطيرها الى اللغة العربية ، انطباقه على ما ردده الدكتور محمد يوسف نجم من أن وثنية التراث الاغريقى المسرحى ، وصعوبة فهم مضامينه المعقدة ، حالت بين العرب المسلمين وبين ترجمة تراجيديات اليونان ·

فالحقيقة التى يسجلها التاريخ ، هى أنه لم يكن هناك أى تعارض بين الدين الاســـلامى وبين الفلسفة الاغريقية ، وبخاصة فى المنطق ، بل ان المسلمين استعانوا بذلك المنطق فى تأييد الاسلام . بحجج عقلية ، وفى الرد على المبتدعة المنصرفين فى الاعتقاد عن أهل السلف والسنة ·

وعلى ذلك فان العرب المسلمين لم يتورعوا عن ترجمة تراث الاغريق فى الفلسفة والمنطق ، ولا عن ترجمة كتاب كليلة ودمنة الذى ترجمة ابن المقفع عن اللغة الهندية ، ولا حتى عن نقل شـــهنامة الفردوسى ، عن الفرس فى عهدهم الوثنى كما فعل البندارى ·

وهذا معناه أن العرب لم يعرفوا المسرح بعد الاسلام ، كما لم يعرفوه قبل الاسلام ،ولا دخل للوثنية فى ذلك ، ولا للدين ،

لهذا كان توفيقا من الدكتور محمد كامل حسين ، الذى رفض فى كتابه « فى الأدب المسرحى » اقحام الاسلام فى هذا الموضوع ،

وذهب الى أن العرب لو كانوا قد عرفوا المسرح قبل الاسلام ، لتناوله فقهاء المسلمين بالتحريم ، أو لو وصلتنا بعض الفتاوى التى تمنع مزاولة الكتابة المسرحية ٠

ولكن هؤلاء الفقهاء لم يتعرضوا لموضوع المسرح ، سواء بالتحليل أو بالتحريم ، لما يعنى أنه لم يكن موضوعا مطروقا على الاطلاق ٠

وصحيح بعد هذا كله أن العرب قبل الاسلام كان لهم آلهة وأوثان ، وكانوا يؤمنون بوجود عالم الجان والشـــياطين ، وكانوا يعتزون بما لديهم من ملاحم وأساطير ، بل كانوا يتصورون وجود شياطين للشعر وربات للفنون ٠

ولكن الصحيح رغم هذا كله ، أن أساطير العرب وقصصهم كما يقول الدكتور عبد المعطى شعراوى لم تكن من ذلك النوع من الأساطير التى تعبر عن الصـــراع ، وتجعل الانسان مركزا لذلك الصراع ، كما أن أشعارهم وخاصة شعر الملحمة ، لم يكن من ذلك النوع من أشعار الملاحم الذى يحتوى على عناصر درامية ٠

واذا كان العرب قبل الاسلام قد عرفوا مثلا الأساطير ، كما عرفها الاغـــريق ، فان الدكتور الحجاجى فى كتابه « العرب وفن المسرح » يرى فارقا جوهريا بين مفهوم كلمة أسطورة عند كل من الشعبين ، فالأسطورة عند العرب ، نوع من الأباطيل ، أى القصص التى لا يوثق فى صحتها ،أما الأسطورة عند الاغريق فمعناها القصة السردية المرتبطة بالشعائر ، وهى فى نفس الوقت ، القصة التى اختارها المؤلف لكى تكون موضوعا لمسرحيته ، معتمدا فيها على الرمز الذى يمنح المؤلف الحرية فى التعبير عما يريد التعبير عنه ٠

وهنا يرى الدكتور الحجاجى أن لفظ أسطورة بالمفهوم الاغريقى يختلف عن مفهوم كلمة أسطورة كما وردت فى القرآن الكريم ٠

ويتمادى المستشرق الأوربى الشهير يعقوب لنداو فى البحث عن الســـبب الجوهرى الذى حال دون معرفة العرب القدامى لفن

المسرح ، فيذهب فى كتابه الصادر عام ١٩٥٨ بعنوان « دراسات فى المسرح والسينما عند العرب » الى أن المرأة ، وخاصة اذا كانت غير متدثرة فى حجابها ، باتت ممنوعة بشدة من الظهور على خشبة المسرح ٠

وعلى الرغم من وجاهة هذا الرأى ، الا أننا اذا تعمقناه ، ودققنا النظر فيه ، لوجدناه ضعيفا هشا لا سند له من الواقع ، لا فى تاريخ المسرح العام ومدارجه ، ولا فى تاريخ المسرح العربى عند نشأته ٠

ذلك لأن المسرح منذ أيام الاغريق الى ما يقرب من نهاية القرن الخامس عشر لم يكن يعرف مشاركة المرأة فى الأداء التمثيلى سواء أكانت سافرة أم محجبة ، وكان الرجل هو الذى يقوم بالأدوار النسائية ٠

وعلى ذلك ، لم يكن عدم ظهور المرأة على خشبة المسرح ، كما يقول الأستاذ زكى طليمات ، عقبة تمنع ظهور الفن المسرحى بين شعب من الشعوب ، فلقد ظل الاغريق يستخدمون ممثلا ذكرا لكى يقوم بالأدوار النسائية على المسرح منذ فجر الدراما الاغريقية ، كما أن المرأة لم يكن يسمح لها بالظهور على خشبة المسرح أثناء عصور الدراما فى كل بقاع أوروبا حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى ٠

واذا حاولنا معرفة تاريخ ظهور المرأة على خشبة المسرح لأول مرة ، فسوف نجد أنها ظهرت للمرة الأولى فى فرنسا فى مدينة متز سنة ١٤٦٧ م ، عندما قامت بدور القديسة كاترين ، اما فى انجلترا ، فقد كان ظهورها فى عهد الملكة اليزابيث عندما قامت بدور ديدمونة فى مسرحية « عطيل » لشكسبير ٠

وفى المسرح العربى ، لم تشـــترك المرأة فى التمثيل الا فى تسعينات القرن التاسع عشر ، حين ظهرت المرأة العربية لأول مرة على المسرح فى مصر ، وكان ذلك بفضل سليمان القرداحى الذى كان أول من قدم العنصر النسائى على خشبة المسرح ٠

ويبقى أن نشـــير اخيرا الى تمثيليات التعازى الدينية التى عرفها عالم الشيعة فى فارس والهند والعراق ، والتى بدأت فيما يبدو فى العصر البويهى ، ففى الأيام التى تسبق أول محرم فى الجوامع والتكيات ، وفى الساحات العامة ، وفى بعض المنازل الخاصة ، تقف على المنابر شخصيات دينية ، تروى أحداث مقتل الحسين بن على ، وتشيد ببطولته واستشهاده ٠

ومنذ اول محرم وحتى ظهر عاشوراء ، أى خلال عشرة أيام ، كانت تقام المسيرات الدينية العنيفة التى تجعل مدينة كربلاء فى حالة توتر دائم ، والتى تختلط فيها أصـــوات الرثاء والغناء والرواية والمواعظ ٠

والى جانب المدائح والمراثى المعتادة ، كانت هذه المسيرات تحتوى على رقصات ، ورجال يضربون انفسهم بالسياط ، وأشخاص يتنكرون فى ملابس غير عادية ، كامام يمتطى صهوة جواده والدم ينزف منه بغزارة ، وكذلك بالنسبة الى باقى المشتركين ٠

وأخيرا فى اليوم العاشر ، يمثل المشهد الملقب بالتعازى ، علما بأن مسرحيات التعازى هذه ، مسرحيات مجهولة المؤلف ، كتبها مؤلفون غير معروفين ، ويتم تمثيلها فى الساحات العامة ، وفى الهواء الطلق ، أو فى التكايا حيث يوضع فى منتصفها صيوان خشبى دائرى أو مربع ، يستعمل كخشبة مسرح ، وهذا الصيوان مفتوح من كل جوانبه ، وليس فيه أى ديكور ، أما الممثلون فيغيرون ملابسهم فى الواج جانبية ٠٠

أما العرض ، فانه يستمر ســـاعات متوالية ، ومنذ الصباح الباكر يتجمع الناس حول خشبة المسرح ٠

ويؤدى الرجال ادوار الرجال ، أما الجمال والجياد الحقيقية ، فكانت تمثل قافلة الحسين ٠

والذى يهمنا من هذا كله ، هو ما يذهب اليه بعض الباحثين العرب ، من أمثال الباحث التونسى محمد عزيزة فى كتابه « الاسلام

والمسرح » الى اعتبار هذه التعازى الشيعية نوعا من أنواع المسرح ، حيث يقول : « الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحى هذا ، هو التعازى الشيعية التى أعطت الاسلام اعتبارا من القرن الســابع الشكل الدرامى الوحيد الذى يعرفه » .

وهو قول مغالى فيه ، ولا أساس له من الصحة ، بدليل ماذهب اليه المستشرق الفرنسى جو بينو من وجود أوجه شبه بين هذه الاحتفالات وبين الطقوس الوثنية التى كانت تقام للاله أدونيس . وبدليل ما رآه فيها المستشرق ب . ايردمان من استمرار للعبادة السامية لأدونيس ــ تموز .

وعلى أية حال ، فان مسرحيات التعازى الشيعية ، ان هى الا بدعة تعود الى القرن الثامن عشر ، على أبعد تقدير ، تأثر فيها الفرس بمسرحيات الآلام المسيحية ، التى تعيد تمثيل صلب السيد المسيح .

ولقد زال هذا النوع من العروض التمثيلية فى عصرنا الحاضر، عندما سنت الحكومة الايرانية قانونا صريحا بمنع عرض تمثيليات التعازى وان كانت التعازى لاتزال تقام فى العراق ، فى مدينة كربلاء، بشكل لا يختلف كثيرا عن الشكل القديم .

ومهما يكن من شىء فاذا كنا لم نجد مسرحا بالمفهوم الدرامى الصحيح ، فى مصر القديمة ، التى انفصلت عنها مصر الحديثة لكى تصبح عربية ، واذا كنا بالتالى لم نعثر فى تراث العرب القدامى ، على ذلك الفن المسرحى ، لأن العرب لم يبتكروه بعبقريتهم الخاصة ، ولا نقلوه الى لغتهم ضمن ما نقلوا من علوم اليونان .

أقول اننا اذا كنا لم نتلق الفن المسرحى عن الفراعنة ، ولا عن العرب كفن مكتوب ، ومدون ، فهل يمكن القول بأن هذا الفن كان موجودا فى مصر وفى بعض الأقطار العربية ، قبل أن نأخذه عن الغرب فى القرن التاسع عشر ، ولو فى صورة بعض الفنون المســرحية الشعبية ؟

فنون المسرح الشعبية

لاشك فى أن بعض مظاهر التشخيص كانت موجودة فى مصـر والبلاد العربية ، قبل أن تلتقى الثقافتان ، وتصطدم الحضارتان ، وذلك فى صورة بعض فنون التسلية الشعبية ، مثل الاراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ، وغيرها من الفنون ·

وكأنما الشعب قد كتب بنفسه ولنفسه القصص التى لم يجدها فى أدبه الرسمى ولغته الفصحى ، وراح يشخص هذه القصص بما يرضى وجدانه ويريح ضميره ·

واذا كان فن التمثيل غير المباشر ، كما يسـميه الدكتور عبد الحميد يونس ، من الفنون الشعبية التى لا نستطيع أن نحدد نشـأتها ومراحل تطورها ، لأنها بحكم تلقائيتها وصـدورها عن الوجدان الجمعى ، تساير امتداد الشعب الذى يعبر بها عن ذاتيته العامة ، فان هذا الفن التمثيلى ، مثله مثل جميع الفنون الشعبية ، وان لم يحتفل به مؤرخو الفن والأدب الرفيع ، فلا يعنى هذا انحصاره فى سفح الكيان الاجتماعى ،دون أن يتجاوزه الى الطبقات العليا من المجتمع ·

فالواقع أن ما سمى بالفن الرفيع أو الأدب الرفيع ، كثيرا ما تأثر بالأدب الشعبى والفن الشعبى ، تماما كما ينزع البسطاء

فى سلوكهم الاجتماعى الى تحقيق نماذج صـــاغتها القمة ، والى محاكاة الطبقات التى تعلوهم فى بعض العـــادات والســلوكات الاجتماعية .

ويذكر الرحالة الدانمركى كارستن ينبور الذى عاش فى مصر عدةسنوات ، واختلط بأغلب الطبقات الاجتماعية ، أنواع الفنون التى كان يمارسها سكان مصر فى ذلك الحين ، ابتداء من وصـــف العروض التى كانت تقيمها فرق شعبية راقصة يطلق عليها اسم الغوازى ، مرورا بفنون الكوميديا المرتجلة ، مثل القرجوز ، وخيال الظل ، وصندوق الدنيا ، وانتهاء بفن الحواة ، وفن القرداتى ، وفن المحبظين .

ولا تعتبر ملاحظات كارستن ينبور كما فهم منها الدكتور على الراعى فى كتابه « المسرح فى الوطن العربى » .. بمثابة « أقدم اشارة الى وجود فن مسرحى فى مصر » ذلك لأن ينبور نفسه فى عرضـــه السريع لهذه الفنون التى كانت موجودة فى مصر حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر ، لا يدرج منها تحت فنون المسرح أو الكتابة المسرحية الا العروض الأخيرة فقط ، ففن الغوازى ، وفن الحواة ، وفن القرداتى ، فضلا عن فنون الاراجوز ، وخيال الظل ، وصندوق الدنيا ، كل هذه الأنواع من العروض لا يمكن اعتبـــارها فنونا مسرحية ، باستثناء « فن المحبظين » الذى وصفه ينبور ، وأدخله ضمن مجال الفن المسرحى .

ولو أننا نردد ما قاله الدكتور محمد مندور من أنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبر هذه الفنون داخلة فى فن الأدب التمثيلى أو فى فن المسرح ، لأنها فى الواقع لا تعدو الاستعراضات الفكاهية الشعبية التى ربما كان الشعب يجد فيها شيئا من الترويح والتنفيس عن محنة وشقاء حياته ، ولكنها بدائية فى فنها ، وبالرغم من أن بعضها قد دون ووصل الينا مخطوطا ، الا أنها أدخل فى باب الفلكلور منها فى الأدب وتاريخه .

وقبل أن نعرض لهذه الأنواع من الفنون الشعبية المسرحية .

او فنون التسلية الفكاهية ، لابد لنا من ايضاح حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، لأنها قد توقع بعض الباحثين فى خطأ الخلط بين الانواع ، ومؤدى هذه الحقيقة أننا فى مصر بنوع خاص نميز تمييزا واضحا بين ثلاثة انماط من التمثيل الشعبى غير المباشر ، الأول وهو ما درجنا على تسميته بصندوق الدنيا . والثانى هو القراجوز، أو الأراجوز ، والثالث هو خيال الظل ٠

أما « صندوق الدنيا » فهو عبارة عن عرض تتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث ، وهذا النمط من فنون الشعب المرتجلة، يدخل فى باب التمثيل على سبيل المجاز ، لأن عارض الصور يتخذ أسلوب الراوى أو القصاص فى السرد والحكاية ، فضلا عن تلوين الصوت ٠

وتكبر الصورة عن طريق عدسات تحدد بالضـــرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل منهم بوجدانه الخاص ، وقلما يزيدون فى العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة ٠

و « صندوق الدنيا » هو الذى كان يحمله صاحبه على ظهره ، ويحمل معه « الدكة » التى يجلس عليها المشـــاهدون ، ويطوف بالصندوق والدكة فى الشـــوارع والحارات ، والقرى والنجوع ، وكلما لمح عددا من الأطفال أو من الصبيان وضع صـــندوقه على الحامل وأمامه « الدكة » ونادى الأطفال والصبيان لكى يشاهدوا « السفيرة عزيزة » وغيرها من عجائب الأرض وغرائب الزمان ٠

ويسرع الأطفال والصبيان ، من البنين والبنات ، الى مشاهدة الصندوق فيجلسون على الدكة ، وتسدل على رؤوسهم الستار ، ومن خلال فتحات زجاجية يرون عدة صور ملونة تتعاقب أمام أبصارهم، وصاحب الصندوق يفسر لهم ما يرونه ، ويشرح لهم ما يشاهدونه ويعلق على ذلك كله تعليقات طريفة ومثيرة تجذب المزيد من النظارة، الذين يأخذون دورهم ، بعد أن ينتهى الدور الأول ٠

هذا هو « صندوق الدنيا » ومن الواضح كما لاحظ الدكتور مندور بحق ، أنه ليس هناك أى شبه بينه وبين فن المسرح ، لأنه اذا كان يشبه شيئا ، فربما يصح أن يقال انه يشبه فن السينما شبها بعيدا ·

فهل يقوم هذا الشبه بين فن القراجوز وفن المسرح ؟

الواقع أن القراجوز أو الآراجوز يشبه صندوق الدنيا فى قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكان الى مكان آخر ، دون أن يحتاج الى اضاءة خاصة ، وهو فى ذلك أشـــبه ما يكون بالمسرح المكشوف ·

ويؤدى تمثيل هذا اللون بواسطة دمى من الخشب أو الجص متحركة الأعضاء ، تتحرك بواسطة اليد ، أو بواسطة خيوط تشد من أسفل منضدة توضع عليها تلك الدمى ، ويصاحب حركاتها حوار منغم حسب طبيعة الموقف ·

وهو من حيث اعتماده على الدمى ، يشبه مسرح العرائس ، المعروف الآن ، ولا يختلف عنه الا فى الدرجة ، فهو يحكى مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح ، ويتسم بالسذاجة ، وقلة الدمى التى لم تكن تتجاوز ثلاثة ·

وبينما يجمع الباحثون على أن القراجوز من أصل تركى ، نراهم يختلفون حول اشتقاق الكلمة ، ومدلولها الاصطلاحى ، فيرى البعض أنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما « قره » ومعناها أسود ، ويدللون على صحة قولهم بالاستشهاد بكلمة « قرميدان » التى اطلقت على الميدان الذى كان يقع فيه السجن العام بالقاهرة ومعناها الميدان الأسود ، وثانيهما لفظ « جوز » ومعناها « عين » وعلى ذلك يكون معنى « قراجوز » هو العين السوداء ·

ولكنهم يختلفون بعد ذلك فى سبب تسميته بهذا الاسم ، فيذهب البعض الى أنه سمى بالعين السوداء ، لأن الذين يقومون به من الغجر ، والغجر سود العيون ، بينما يذهب البعض الآخر الى أنه سمى بالعين السوداء لأنه ينظر الى الحياة من خلال منظار أسود ،

فالقراجوز يقوم على الشكوى من العيش ومن تقلبات الزمن ، ومن صعاب الحياة ٠

ويذهب المستشرق الألمانى الشهير ليتمان الى أن كلمة « قراجوز » تحريف تركى للاسم العربى « قرقوش » الذى كان يسمى به أحد الوزراء فى العصر الأيوبى وكان قد اشتهر بالظلم والقسوة ، حتى أصبح اسمه رمزا للظلم ، وبعد أن انتهى حكمه ، أخذت الجماهير تسخر من مظالمه ، وتتندر بسلوكه الجائر ، وتطلق اسمه على كل من يحذو حذوه ٠

وهكذا سموا الفن الذى يشخص هذه السخرية من قرقوش ، باسم قراجوز ، بعد أن حرفت الكلمة بفضل التأثير التركى ، ثم عادت وحرفت الى أراجوز بفضل تأثير اللهجة المصرية ٠

ويرى كارستن نيبور أن القراجوز كان يستخدم ألفاظا نابية ، وعبارات مقززة وأن تمثيلياته لم تكن الا مرتجلة أو محفوظة ، وهو يستبعد أن تكون نصوصه مكتوبة ومن المرجح عنده أنها لم تدون ولذلك فهو يرى أنه من الصعوبة بمكان ادخال فن القراجوز ضمن مجال المسرح أو الأدب التمثيلى ٠

ويشاركه الدكتور محمد مندور هذا الرأى ، فيذهب الى أن القراجوز فن أقرب الى التهريج الشعبى من خيال الظل ، وأن تمثيلياته لم تكن الا مرتجلة أو محفوظة ، وأنه لم يكن يثير غير الضحك دون أن يسعى الى ايقاظ الفكر أو الهاب المشاعر ٠

واذا كنا على حد قوله لم نستطع أن ندخل خيال الظل وباباته فى مجال المسرح أو الأدب التمثيلى ، فاننا من باب أولى لا نستطيع أن نفعل ذلك مع تهريج القراجوز ٠

وعلى ذلك ، فان مايعنينا من خيال الظل هو الوقوف على حقيقة هذا الفن وسط الفنون الشعبية الأخرى ، لنرى الى أى حد أسهم فى اعداد الجمهور المصرى والعربى لمشاهدة التمثيليات ، وما هى

الفكرة التى يمكن أن يكون قد خلفها عند هذا الجمهور ، ومدى تأثير هذه الفكرة فى نظرة الجمهور فى مصر والبلاد العربية الى فن التمثيل الحديث .

وقبل أن نعرض للآراء التى حاولت أن تحقق الموطن الأصلى لخيال الظل ينبغى أن نتوقف ولو قليلا عند هذا الاسم ، أو تلك الصيغة ، لكى نلاحظ على الفور أنها ليست تعريبا لكلمة أو عبارة دخيلة ، ولكنها صيغة عربية خالصة .

وقد تبدو كلمتا الخيال والظل مترادفتين فى اللهجة الدارجة ، ولكنهما ليسا كذلك فى أصلهما الفصيح ، فالخيال هو التشـــبيه والتصوير ، وهو الشبه والصورة ، بل هو التمثال أيضا ، ولما كان المحور فى فن خيال الظل ، انما هو انعكاس الصورة ، أو بمعنى اخر انعكاس الخيال . فالأصوب كما لاحظ الدكتور عبد الحميد يونس ، أن يسمى « ظل الخيال » لا « خيال الظل » .

وربما كانت موسيقى العبارة فى الصيغة الثانية من الأسباب التى غلبتها على الصيغة الأولى، حتى أصبحت هى بمثابة الاصطلاح على هذا الفن الشعبى العربى الذى نما وازدهر ، وارتقت بعض نصـــوصه الى الأدب الرفيع ، وتخصص فيه تأليفا وأداء أفراد ، دخلوا كتب التاريخ .

ويرى بعض الباحثين أن فن خيال الظل انتقل من الهند الى جاوة والصين ، ثم انتقل الى البلاد الاسلامية ، وذلك بفضل اتصال القبائل المغولية بحياة الشرق الأدنى ، ويرى باحثون آخرون أن هذا الفن قديم بين المسلمين وفى البلاد الاسلامية ، فلقد ترددت عبارات « طيف الخيال » أو « خيال الظل » أو « خيال الستار » على لسان بعض الكتاب من أمثال ابن حزم ومحيى الدين بن عربى ، والامام الغزالى الذى ذكر فى « مطالع البدور » أن السلطان صلاح الدين حضر هو والقاضى الفاضل بعض عروض خيال الظل .

أما محمد شمس الدين بن دانيال ، فيرجح أنه عاش بين عامى ١٢٤٨ و ١٣١١ ميلادية ، أنه عاصر حكم الظاهر بيبرس فيما بين

عامى ١٢٦٠ ـ ١٢٧٧ ميلادية ، وأنه كان من أهل الموصل ، ثم رحل الى مصر بعد غارة التتار على العراق ، واستقر فى القاهرة حيث فتح محلا للكحالة فى باب الفتوح ٠

وكان الى جوار عمله هذا ، يزاول خيال الظل أو طيف الخيال كما كانوا يسمونه فى بعض الأحيان ، حتى لقد ترك لنا بعض البابات مثل بابة « طيف الخيال أو الأمير وصال » وبابة « عجيب وغريب » وبابة « المتيم » وهى البابات الثلاث والكبرى التى ناقشها المستشرق يعقوب لنداو فى كتابه عن المسرح والسينما عند العرب ٠

واذا كان ابن دانيال يعتبر أكبر أصحاب خيال الظل وأكثرهم شهرة ، فقد تلاه فنانون آخرون مثل الشيخ مسعود ، والشيخ على النحلة ، والشيخ داود مناوى العطار ، الذين جمعت باباتهم فى مخطوط بعنوان « كتاب الروض الوضاح فى تهانى الأفراح » أو « اجتماع الشمل فى فن خيال الظل » ٠

ومهما يكن من شىء فان المتتبع لسيرة «خيال الظل» التى تحكى امتداده فى الزمان والمكان جميعا ، ينتهى منها الى أنه نبت فى الشرق الأقصى ، واتخذ الزى الفارسى ، وواكب الحياة الاســـلامية ، وأسهمت الطبقات الوسطى فى اثرائه ، حتى استقر آخر الأمر فى القاهرة ، حيث ازدهر ، وانتشر ، ونفذ الى ربوع العالم ٠

وليس يعنى الباحث كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس أن يحدد بالضبط الطريق أو الطرق التى سلكها « خيال الظل » فى رحلته عبر الزمان وعبر المكان وحسبه أن يسجل حقيقتين اثنتين ٠٠ أولاهما ٠٠ أن اليونان والرومان لم يعرفا خيال الظل فى العــــالم القديم ، وثانيهما ٠٠ أن هذا الفن لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة فى التأليف والأداء والتذوق الا فى العالم الاسلامى بصفة عامة ، وفى ربوع مصر بصفة خاصة ٠

ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن ، انما ينحصر فى العالم العربى ، حتى لقد ذهب كل من الدكتور

محمد كامل حسين والدكتور على الراعى الى أن بابات ابن دانيال تأثرت الى حد بعيد ببعض فنون الأدب العربى الفصيح ، وبخاصة فن المقامة عند الحريرى والهمذانى ٠

وعلى أية حال ، فقد كان خيال الظل كما يقول الدكتور ابراهيم حمادة فى كتابه عن « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » نوعا من التشخيص المسرحى ، يجرى فيه التمثيل على ستار من القماش الأبيض الذى تنعكس عليه من الخلف ظــلال عرائس من الورق المقوى أو من الجلد المضغوط ، وتعكس الظلال عن طريق مصباح يوضع خلف العرائس ، ثم تحرك هذه العرائس عن طريق خيوط ، ويصاحب الحركة صوت يسمعه المشاهدون ٠

فالعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل ، وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع فى يد صاحب الخيال ، وبفضلها يحرك تلك العرائس حسبما يشاء ، ووفقا لمقتضــيات الحوار الذى يلقيه صاحب الخيال القابع خلف الســـتار ٠

وكان صاحب البابة يلقى بمفرده الحوار كله ، مع تلوين صوته وتغيير نغماته تبعا لتغير الشخصيات ، وكان فى أحيان أخرى يستعين بمساعد له يلقى جانبا من الحوار ٠

أما المشاهدون ، فكانوا يسمعون الحوار ، ويرون الصور المتحركة التى تصاحبه ، وهذا معناه أن فن خيال الظل كان يرتكز على ثلاثة عناصر رئيسية ، هى الصوت ، والضوء ، والصورة ، وكان يحتاج تبعا لذلك الى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل ٠

ومع ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة فى الحركة تجعله صالحا الى أن يؤدى فى فناء الدار ، أو فى خيام متنقلة من الخيش ، أو فى أحواش تسور بالأخشاب ٠

هذا هو خيال الظل كما عرف فى مصر بنوع خاص ، ولكن وكما يقول الدكتور مندور كان هناك خيال ظل تركى يختلف بعض الشىء عن خيال الظل المصرى أو العربى فى طريقة اخراجه ، فلم يكن المشاهدون يرون صورا تنعكس على الستار من الخلف ، بل كانت العرائس تبرز من أعلى الشاشة ، وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار ، وكانت وظيفة الستار فى هذه الحالة هى مجرد اخفاء ما يجرى وراءها حتى ليقرب فن خيال الظل فى هذه الحالة مما كان يعرف بالقراجوز ٠

ولعل هذا هو الذى أدى الى الخلط بين الفنين ، لأن خيال الظل غلبت عليه تسمية القراجوز عند الأتراك العثمانين ، وعند الأسر التركية التى استقرت فى العالم العربى ، وقد يجد الباحث فى بعض المصادر ، مثل كتب الرحالة الأوربيين تســـمية خيال الظل بالقراجوز ، وهم يتحدثون عن مشاهداتهم فى العالم العربى ٠

هذا وبابات خيال الظل كلها مكتوبة باللهجة العامية ، نظما أو نثرا مســـــجوعا ، ويرى الدكتور محمـــد غنيمى هلال أن تمثيليات ابن دانيال كانت بعيدة كل البعد عن الدين والخلق القويم والسلوك الطيب ، وأن فيها نوعا من الفن يقف على نقيض ما كان يمارسه الاغريق والأوربيون فى عصر النهضة ، وذلك لامتلاء الحوار والمشاهد بما يثير ثائرة المتمسكين بالأخلاق ٠

وهو يتفق فى هذا الرأى مع الرحالة كارستن نيبور الذى لم يعجب بفن خيال الظل فى مصر ، ولم يمتدحه ، وبخاصة لسخريته من ثياب الأوربيين وتندره بعاداتهم وتقاليدهم وسلوكهم الاجتماعى بوجه عام ٠

واذا كان الدكتور محمد مندور لم يدخل تهريج القراجوز فى مجال المسرح أو الأدب التمثيلى ، فهو يرى أنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبر بابات خيال الظل داخلة فى فن الأدب التمثيلى أو فى فن المسرح ، لأنها من وجهة نظره لا تعدو الاســـتعراضات الفكاهية الشعبية ، التى ربما كان الشعب يجد فيها شيئا من الترويح عن شقاء نفسه ، والتنفيس عن هموم حياته ٠ ولكنها من الناحية الفنية بدائية الى حد كبير ، بل الى الحد الأقصى ٠

بعد هذه العروض جميعا التى استبعدناها من قائمة فنون المسرح أو من فن كتابة المسرحية ، يجىء ذلك النوع من الفن الذى يسمى « فن المحبظين » والذى أدخله كل من بلزونى وادوارد لين ضمن مجال الفن المسرحى ·

والمحبظون هم جماعة من الممثلين الجوالين الذين عرفوا بذلك الاسم ، وكان مظهرهم يدل على الفقر الذى يعيشون فى ظله ، وهم خليط من اليهود والمسيحيين والمسلمين ، يقومون بأداء أدوارهم فى أى مكان ، لقاء أجر زهيد ، فكانوا يعرضون فنهم فى العراء ، أو فى فناء منزل ، ويسحبون على أنفسهم ساترا يبدلون وراءه ملابسهم الى ملابس التمثيل بعيدا عن أعين المتفرجين ·

ولقد وصف الرحالة الايطالى بلزونى مسرحيتين من مسرحيات « المحبظين » شاهدهما فى أحد الأحياء الهامة فى القاهرة ، هو حى شبرا ، وذلك فى عام ١٨١٥ الميلادى ·

و عام ١٨٤٦ كتب الرحالة الأوربى الشهير ادوارد لين فى كتابه عن المصريين المحدثين ، يصف عرضا من عروض المحبظين شاهده فى مصر ، كتب يقول : « ان للمصريين شغفا غالبا باللاعبين الذين يقدمون المهازل الهابطة والهازئة وهم المسمون بالمحبظين ، وهؤلاء غالبا ما يقدمون عروضهم فى الاحتفالات التى تسبق الزواج، أو الختان فى بيوت علية القوم ، أو يجذبون السامعين والنظارة فى حلقات يقيمونها فى الأماكن العامة فى أحياء القـــاهرة · على أن عروضهم يندر أن تستحق ما توصف به ، فهى تعتمد أساسا على فكاهات فجة وأفعال غير مهذبة بهدف المتعة والتســـلية وتلقى الاستحسان والتحية » ·

وهكذا نخلص الى أن الفنون الشعبية التى قد تشبه فن المسرح لم تخلق أدبا دراميا ، ولا خلفت تراثا أدبيا ، ولا تركت فنا تمثيليا ، وان مهدت العقول والقلوب ، وأعدت المشاعر والأحاسيس ، لتقبل فن المسرح والاقبال عليه ، قبل أن نتصل بأوربا ونأخذه عن الغرب·

وقد نذكر ألوانا أخرى من فنون العرض المسرحى ، أو الفنون الشعبية المسرحية ، التى عرفتها كثير من بلدان العالم العربى ، مثل فن السماح السورى ، وحفلات الذكر التونسية ، وسلطان الطلبة المغربى ، ومسرح البساط الشعبى فى المغرب ، ومسرح السرو الشامية ، والمسرح الاخبارى المنتشر فى العراق ، ولكنها جميعا فنون شعبية محلية ، يعوزها القالب الدرامى بمفهومه ، وهى وان خلت تماما من المؤثرات الأجنبية الا أنها لم تتطور بحيث تستكمل ملامحها الدرامية ، حتى حدث اللقاء الحضارى بين الشرق والغرب، بمجىء الحملة الفرنسية على الشام ومصر ٠



المسرح المصرى الحديث

ــ أ ــ

عصر الرواد الثلاثة

الحقيقة التى تفرض نفسها على كل باحث فى نشأة المسرح فى العالم العربى ، هى أن الأقطار العربية لم تطالع مسرحية باللسان العربى قبيل منتصف القرن الماضى ، وبالتحديد قبيل مجىء الحملة الفرنسية على مصر بين عام ۱۷۹۸ ــ ۱۸۰۱ للميلاد ٠

والحقيقة الأخرى المترتبة على الحقيقة الأولى هى أن لبنان وسوريا ، هما من بين الأقطار العربية القطران الأولان اللذان تعرفا الى فن التمثيل ، وبخاصة لبنان الذى كان أول قطر عربى تجاوب مع المدنية الغربية ، والحضارة الأوربية وذلك بحكم موقعه الجغرافى واشتغال أهله بالتبادل التجارى ، وبما عرف عن أبناء لبنان من حب للهجرة الى الغرب ٠

وعلى ذلك ، فاننا فى لبنان نعثر على أول الخيط الذى يسير بنا الى تتبع المحاولات البكر أو المبكرة لكتابة المســـرحية باللغة العربية ، حيث جرى فى بيروت تمثيل مسرحية عربية الأسلوب ، هى مسرحية « البخيل » فى عام ١٨٤٨ ، وكان كاتبها والقائم على تمثيلها واخراجها ، أديبا لبنانيا اسمه مارون النقاش ، الذى ولد فى صيدا ١٨١٧ وتوفى فى طرسوس ١٨٠٠ وكان منذ شبابه محبا للأدب ونظم الشعر !

ويجمع الباحثون والدارسون على أن هذه المسرحية ، هى أول مسـرحية فى الأدب العربى ، وقد افتتحها مارون النقاش بخطبة ضـمنها كتابه « أرزة لبنان » وجاء فى خطبته التى تناول فيها فن المسرح ، وأوضح مفهومه لهذا الفن :

« على أننى عند مرورى بالأقطار الأوروباوية ، وسـلوكى بالأمصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التى من شانها تهذيب الطبايع ، مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ، ويفصون فيها قصصا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون اليها ، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ٠٠ »

هكذا افتتح مارون النقاش مسرحيته الأولى « البخيل » التى قدمها فى بيته فى لبنان ١٨٤٨ ، والتى يتضح من أسلوبها أن صاحبها لم يكن رجل أدب بل كان فنانا يكتب بلغة الكتابة العادية فى عصره ، كما يظهر من أسلوب مسرحياته الثلاث ، حيث قدم بعد ذلك مسرحيته الثالثة « الحسود السليط » على مسرح بسيط أقامه بجوار بيته فى عام ١٨٥٣ ٠

وقد اقتبس مارون النقاش مسـرحيتيه الأولى والثالثة من الكاتب المسرحى الفرنسى الشهير موليير ، سيد كتاب المسرحية الكوميدية الأخلاقية ، أما مسرحيته الثانية فقد استوحاها من كتاب « ألف ليلة وليلة » ٠

ومسرحية « البخيل » متأثرة تأثرا كبيرا بمسرحية موليير التى تحمل نفس العنوان ، ان لم تكن مقتبسة عنها ، وهى كوميديا ملحنة كلها ، تقع فى خمسة فصول ، وأما مسرحية أبو الحسـن المغفل أو هارون الرشيد فهى كوميديا موسيقية فى ثلاثة فصول ٠

وفى نفس الاتجاه تمضى مسرحية « الحسود السليط » من حيث هى كوميديا يظهر عليها عنصر الفكاهة بشكل واضح ، وتجمع بين الأغانى والألحان الشعبية الذائعة ، وتحرص على المصالحة بين الفنون التقليدية المحلية الدارجة ٠

واذا كانت مسرحيات مارون النقاش قد اعتبرت ميلادا للمسرح العربى الحديث ، فيمكن أن يلاحظ على هذه المسرحيات :

١ ــ أن مارون النقاش فى محاولته كتابة المسرحية لم يأت بجديد من حيث الجنس الأدبى ، ولا من حيث الشكل الفنى والبناء المعمارى ، ولكنه جرى فى عمله على نماذج أوربية ، مأخوذة عن غير الأدب العربى الأصيل ·

٢ ــ أنه لم يحاول ترجمة هذه المسرحيات الغربية الى اللغة العربية ، ولكنه قام بتعريبها ، بمعنى أنه صاغ حوادث المسرحية الأصلية فى جو عربى ، غير جوها الأصيل بالطبع ، وان يكن الجو المحلى من حيث الأشخاص ، والأزياء ، ولغة الحوار المسرحى ·

٣ ــ أنه أقحم الموسيقى والغناء فى هذه المسرحيات ، وطبعها بالطابع الكوميدى الصارخ ، جذبا للجمهور ، وترغيبا لهم فى هذا اللون الجديد من الأدب ، واستجابة لما ألفوه فى مجالسهم الخاصة، وهى مجالس قوامها الأغانى والطرب ·

على أنه اذا كان الباحثون والدارسون قد أجمعوا على أن مارون النقاش هو أول رائد للمسرح العربى فى لبنان ، فقد كان أبو خليل القبانى هو رائده الأول فى سوريا ، واليه يرجع الفضـــل الأكبر فى وضع أسس المسرح الغنائى العربى ، حيث نقل الأغنية من على التخت الشرقى لكى يضعها فوق المسرح التمثيلى ، فأصبحت الأغنية بذلك جزءا من العرض المسرحى ·

ولقد استمد القبانى مســـرحياته ، التى يبلغ عددها ثلاثين مسرحية ، من التراث العربى والتاريخ الاسلامى ، فيما عدا مسرحية واحدة ، هى مسرحية متريدات التى ترجمها عن الفرنسية للكاتب الكلاسيكى الشهير راسين ·

والطابع الغالب على هذه المســـرحيات هو الانشـــاد الفردى والجماعى ، بالاضافة الى الرقص العربى السماعى ، حيث كان

القبانى من اكبر اســـاتذة الموسيقى العربية علما وتلحينا وبراعة اداء ، وفضلا عن ذلك ، كان اديبا وشاعرا ٠

ونعتقد كما اعتقد الدكتور محمد يوسف نجم أن القبانى المنتمى الى أسرة تركية ، قد تأثر بالمسرح التركى ، وبما كان يمثل على مسرح ميخائيل نعوم من أوبرات وموسيقيات وكوميديات أكثر مما تأثر بالمسرح اللبنانى أو المسرح الأوروبى ٠

خاصة وأن نعوم هذا كان يدير أكبر مسرح فى عاصمة الخلافة العثمانية منذ سنة ١٨٤٤ حتى سنة ١٨٧٠ ، وأن القبانى لم يكن يتقن أيا من اللغات الأوربية ، وانما كانت لغته الثانية هى اللغة التركية التى ترجمت اليها قبل ظهوره ، مسرحيات كورنى وراسين وموليير وجولدونى ، فضـــلا عن الأوبرات التى كانت تقدم على مسارح استانبول ومنها مسرح بوسكو ، ومسرح فروى ، والأوديون، والشرق ، والحمراء ، والكازار، وقاضىكوى ، كل هذا وكان القبانى لايزال فى الخامسة عشر من عمره ٠

وفى الثلاثين من عمره ، وبعد أن كان القبانى قد اســـتكمل معرفته بالمســـــرح التركى واللبنانى ، وظهرت براعته فى الغناء والتلحين ورقص السماع ، التى اقتبسها من أستاذه الشيخ أحمد عقيل الحلبى ، أقدم على تأليف مسرحيته « ناكر الجميل » التى جمع فيها بين ألوان التمثيل والغناء والموسيقى ، واستمر فى التأليف والاقتباس مستمدا موضوعاته من تراث العرب القدامى فى القصص الشعبى ، ومما ترجم واقتبس فى لبنان وفى تركيا من روائع المسرح الغربى ٠

واندفع القبانى فى نشاطه المسرحى بتشجيع من الولاة الأتراك وخاصة صبحى باشا ومدحت باشا أبى الأحرار ، ولكن حملات الرجعية اشتدت عليه حتى نالت منه ، عندما وشوا به الى السلطان عبد الحميد ، وأوهموه أنه يفسد النساء والغلمان ، وينشر الفسق والدعارة ، فأمر السلطان بغلق مسرحه ، فارتحل الى مصر ، حيث أسهم مع زملائه اللبنانيين فى نشاط المسرح المصرى المزدهر فى ذلك الحين ٠

يقول الشاعر المعاصر نزار قبانى فى كتابه « قصتى مع الشعر » واصفا ما كان من أمر عم والده أبو خليل القبانى : « وطار صواب دمشق ، وأصـــيب مشايخها ورجال الدين فيها بانهيار عصبى ، فقاوموه بكل ما يملكون من وسائل ، وسلطوا الرعاع عليه ليشتموه فى غدوه ورواحه ، وهجوه بأقذر الشعر ، ولكنه ظل صامدا ، وظلت مسرحياته تعرض فى خانات دمشق ، ويقبل عليها الجمهور الباحث عن الغد النظيف » ٠

الى أن صدر فرمان سلطانى باغلاق مسرحه ،فغادر القبانى منزله الأشقر الى مصر ، وودعته دمشق كما تودع كل المدن المتحجرة موهوبيها ، أى بالحجارة والبندورة ، والبيض الفاسد ٠

ومن أهم مسرحياته وأكثرها شهرة ٠٠ هارون الرشـــيد ، وعنتر بن شداد ، و السلطان حسن ، وأبو جعفر المنصور ، وملتقى الخليفتين ، وأنس الجليس ، والولادة ، وهى جميعا مسرحيات فيها جدة فى الأسلوب ، وفصاحة فى العبارة ، وطرافة فى الحوار ، وان تأرجح الســياق اللغوى بين النظم والنثر ، كما هو الحال فى مسرحيات النقاش ومن حذا حذوه ٠

وربما كان القبانى يقصد من وراء هذا ، الى اقامة وشائج قربى ولو فى الأسلوب والمظهر ، بين المســرحية الناشئة الدخلية ، وبين ألوان الأدب العربى القديمة والأصيلة ، وفوق هذا وذاك ، فان عامة هذه المسرحيات كما يقول زكى طليمات ، لم تكن مقصورة على فن التمثيل فحسب ، بل تجاوزتها الى صميم الموسيقى والرقص ٠٠ حيث استقام خلط الكلام بالغناء بشكل أتم وأبرز مما ورد فى المسرحيات الأولى ، كما أنه فتح المجال لنوع من الرقص العربى الجماعى القائم على السماع ، مما جعل منه بحق رائد المسرحية الغنائية القصيرة أو الأوبريت فى المسرح العربى ٠

على أنه اذا كان أكثر الباحثين قد أجمعوا على أن مارون النقاش هو رائد المسرح العربى فى لبنان ، وأبو خليل القبانى هو

رائده فى سوريا ، فقد أجمعوا أيضا على أن يعقوب صنوع هو رائده الأول فى مصر ٠

ففى الوقت الذى كان فيه هذان الرائدان الكبيران يضعان أسس المسرح العربى فى لبنان وسوريا ، كانت مصر تتهيأ لاستقبال هذا الفن الجديد ، وقد تربع على عرشها الخديو اسماعيل ، الذى كان يرحب بكل جديد يأتى الينا حاملا النور والحرية ،

هكذا استقبل الخديو الفرق الايطالية والفرنسية التى قدمت الاوبرا والباليه ، كما شيد فى عام ١٨٦٩ « دار الأوبرا» على غرار أكبر المسارح الأوربية ، وجعل افتتاحها مقرونا بافتتاح قناة السويس مما جعله يستقدم من ايطاليا فرقة تمثيلية غنائية ، قدمت لأول مرة أوبرا ريجيوليتو ، ثم قدمت بعد ذلك أوبرا عايدة المستوحاة من التاريخ الفرعونى القديم ٠

ولم يكتف الخديو اسماعيل بذلك ، بل أنشأ عدة مسارح ، منهامسرح « الكوميدى » الذى أقيم فى عام ١٨٦٨ لتقدم عليه فرقة الكوميدى فرانسيز عروضها المسرحية ، وفى مقدمتها مجموعة من روائع مسرحيات موليير ، كماأنشأ أيضا ملهى « السيرك » على الطراز الفرنسى ، ومسرح قصر النيل ، الذى قدمت عليه فرقة يعقوب صنوع مسرحياتها ، والذى كان مقاما داخل قصر الخديو ٠

فى هذا الوقت ، زحفت مدرسة مارون النقاش المسرحية بقيادة ابن أخيه سليم النقاش ، من لبنان الى مصر ، حيث قدمت عروضها المسرحية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، كما واكبتها فى زحفها الفنى مدرسة أبى خليل القبانى التى وفدت فى عام ١٨٨٤ لتقدم عروضها المسرحية فى القاهرة والاسكندرية ، والتى قادها من بعده اسكندر فرح الذى عمل بفرقة القبانى ثمانية عشر عاما ، ثم قام بعرض أعماله طوال الفترة من نهاية القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين ٠

ولقد عاصر مجىء المدرسة النقاشية من لبنان ، والمدرسة القبانية من سوريا ، قيام أول محاولة مصرية لكتابة المسرحية

باللسان العربى ،قام بها يعقوب بن روفائيل المعروف باسم الشيخ سانو أبو نضارة ٠

ويقول المستشرق فيليب دى طرازى مؤلف كتاب « تاريخ الصحافة العربية » وهو يلقى الضوء على هذه المحاولة : « وفى سنة ١٨٧٠ أنشأ الشيخ سانو أبو نضارة أول مسرح عربى فى القاهرة بمساعدة الخديو اسماعيل الذى منحه لقب «موليير مصر» ونشطه على عمله ، وشهد مرارا تمثيل رواياته ، فألف صاحب الترجمة حينئذ اثنتين وثلاثين رواية هزلية غرامية ، منها ما هو بفصل واحد ، ومنها ما هو بخمسة فصول » ٠

ويؤكد يعقوب صنوع هذا المعنى ، فيزعم أنه وضع اثنتين وثلاثين تمثيلية أو « لعبة تياترية » وأنه كان هو مؤلفها ، ومدرب الممثلين على أدائها ، ومدير الفرقة التى يزعم أنه ألفها من أفراد لم يكن لهم دراية بهذا الفن ٠

وهو يحدثنا عن مسرحه فيقول انه ولد فى مقهى الأزبكية ، فى عام ١٨٧٠ وكانت فرقة فرنسية موسيقية غنائية تعمل فى هذا المقهى ، وكذلك كانت تعمل فيه فرقة مسرحية ايطالية ، وقد اشترك هو نفسه فى بعض عروضها ، ثم أنشأ فرقته ومسرحه ٠

ولعل من أهم الأعمال التى قام بها صنوع وهو بصدد انشاء فرقته المسرحية ، أشراك المرأة العربية فى التمثيل ، بعد أن تمكن من اقناع فتاتين بالقيام بالأدوار النسائية فى مسرحياته ، بدلا من قيام ذكور يرتدون ملابس نسائية بأداء تلك الادوار ٠

وكان صنوع يعلم تماما أن عليه أن يدرس ويتعلم ويتدرب قبل أن ينشىء مسرحا ويكون فرقة مسرحية ، لذلك نراه يقول فى هذا المعنى : « ولكنى قبل أن أشرع فى انشاء مسرحى المتواضع ، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوربيين لاسيما جولدونى وموليير وشريدان فى لغاتهم الأصلية ٠٠ أى الفرنسية والايطالية والانجليزية » ٠

ولقد لاقى صنوع وفرقته نجاحا منقطع النظير على المستوى الجماهيرى ، حتى بلغت اخبار نجاحه الى الخديو اسماعيل فدعاه ليقدم اعماله المسرحية فوق مسـرح قصر النيل بداخل سـراى الخديو « وبعد اربعة شهور من حياة هذا المسرح القومى داعنى الخديو اسماعيل مع فرقتى للتمثيل على مسرحه الخاص بسراى قصر النيل ، ومثلت ثلاث روايات « البنت العصرية » و «الضرتين» و « غندور مصر » وكلها كوميديات اجتماعية شرقية ذات معنى اخلاقى ، وبعد أن شهد الروايتين الأوليين استقدمنى الخديو اليه ، وقال لى أمام وزرائه وكبار رجال بلاطه ، اننا ندين لك بانشـاء مسـرحنا القومى ، ان ما تقدمه من ألوان الكوميديا والأوبريت والتراجيديا يعرف شعبنا بالفن المسرحى ٠٠ انك أنت موليير مصر ، وسيبقى هذا اسمك » ٠

وهكذا اكتسـب يعقوب صـنوع لقب موليير المصرى ، لأن ما كان يقدمه من هزليات تشبه الى حد كبير الملاهى والهزليات التى كان يقدمها موليير ٠

ونستطيع أن نقف على أسلوب هذا الرائد المسرحى ، وعلى رأيه فى التمثيل والفن المسرحى ، من المقدمة التى صدر بها روايته المسماة « موليير مصر وما يعانيه » ، والتى أهداها الى الفيكونت دى طرازى ، واصـفا اياها بأنها تمثيلية هزلية ، حيث يقول : « أهديكم ياسادتى سلامى ، وتحيتى واحترامى ، واتمنى لكل افندى ومسيو وسنيور ، العز والهناء والسرور ، وارجوكم يا أعز اخوانى من مؤمن واسـرائيلى ونصـرانى ، المحشى من حبكم فؤادى ، المحبوبين عندى كأولادى أن تسامحوا كل الغلط اللى تجدوه فى دى الرواية ، وربنا يرزقكم من الملايين بالماية ، والآن رخصـوا فى أن اقص عليكم ياكرام ، ما قسايته فى انشاء التياترو الذى اسسته من اربعين عاما ، أيام اسمعيل اللى فى ذلك الزمان ، كنت عنده من أعز الاخوان » ٠

وما هى مسرحيات الشيخ أبو نضارة ؟

يرد أستاذنا زكى طليمات على هذا السؤال بقوله : « هى « معربات » عن أعمال المؤلف المسرحى موليير ، وبعض مؤلفى المسرحية الفكاهية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولكنها معربات يمتاز « بعضها » بصبغة مصرية محلية فاقعة اللون ، فهى بحق مسرحيات أجنبية « ممصرة » ٠

وهو فى هذا كله ، يستخدم الفصـــل التمثيلى بنفس الروح الساخرة الموجعة التى كان يستخدم بها الرسم الكاريكاتيرى والزجل والمقال فى صحفه ، والحقيقة كما يقول الأستاذ رشدى صالح فى كتابه عن « المسرح العربى » أن هناك أوثق صلة بين صـــنوع ، رائد الصحافة الهزلية السياسية فى مصر ، وصنوع رائد المســـرح السياسى ، ذلك أن صنوع كان « محرضا » سياسيا ، بمعنى الكلمة، فهو يطرق المعنى والموضوع ، بأكثر من أسلوب ، وأكثر من مستوى، يخطب فى المحافل ويمثل ، ويصدر الصحف ، ويقول الشعر الفصيح، ويقول الزجل ، وينشىء النكتة ، ويرســـم الكاريكاتير ، ويعزف الموسيقى ، ويتقن عددا من اللغات ، وكل ذلك يسخره صـــنوع لأغراضه السياسية ، ويوجهه الى تعبئة الجمهور ٠

ويمكن تلخيص أهم أغراضه كما هى واضحة فى كتاباته ، بانه كان يقاوم النفوذ الانجليزى ، ويعارض الخديو اسماعيل ، ويؤيد الثورة العرابية ، ويتأثر بفكر جمال الدين الأفغانى ، أو بعض فكره السياسى ، ويعطف على الفقراء ، ويطالب أو يلمح بضرورة قيام نظام برلمانى ٠

والذى يهمنا من هذا كله ، هو أن مسرحيات « أبى نضارة » كانت الأساس الأول للمسرحية الفكاهية المصرية ، المكتوبة باللهجة العامية ٠

ومع ذلك فان جهوده الضخمة فى اقامة المسرح القومى فى مصر ، لم تشـــفع له عند الخديو اســـماعيل ، عندما مثل على مسرحه رواية « الوطن والحرية » التى رأى فيها الخديو مساسا بحكمه وبحاشيته ، فأمر باغلاق المسرح ، ولما اتصل يعقوب صنوع

بجمال الدين الأفغانى ، وراح يزاول معه نشاطه السياسى عن طريق الصحافة ، أمر الخديو بطرده من مصـــر ، فغادرها الى باريس حيث توفى فى عام ١٩١٢ ٠

وبموته توقف المسرح فى مصر ، أو كاد ، كما توقف المسرح فى سوريا بعد أبى خليل القبانى ، وكما توقف فى لبنان بعد نشاط مارون النقاش ٠

وذلك بعد أن استطاع هؤلاء الرواد الثلاثة أن يســـتجلبوا المسرحية الى الأدب العربى المستحدث ، وأن يزاوجوا بين قديمهم فى الأدب وحديثهم فى الفن ، وأن يبدعوا ويبتدعوا الأدب التمثيلى ، فى لغتنا العربية ، ولهجاتنا المحلية ، وأن يسخروا البيان العربى ، وما يتبعه من لهجات اقليمية للتعبير عن مضامينه ومعنوياته ، وأن يؤلفوا فى النهاية الصيغة المثلى لما يجب أن تكون عليه المسرحية العربية من حيث القالب والمقومات والمشوقات ، فى أسلوب حوارى مفهوم ، يخاطب اذهان الناس بما يعرفون ٠

(ب)

عصـــر الفـــرق الوافدة

هكذا بدأ المسرح العربى فى أقطار النهضة الثلاثة ٠٠ لبنان وسوريا ومصر ، وقد حددت طبيعة هذه النشأة والاتجاهات التى اتخذتها سواء فى التأليف والاقتباس ، أو فى الترجمة والاخراج ، مسيرة المسرح العربى فى القرن التاســـع عشر ، ومطلع القرن العشـــرين ٠

فقد كان مسرح هؤلاء الرواد الثلاثة ، كوميديا أو تراجيديا ، أو ميلودراميا ، لا يخلو من المشاهد الغنائية ،ولذا كان على كل من يؤلف أو يترجم أو يقتبس أن يضمن المسرحية قصائد غنائية ، وكان على صاحب الفرقة المسرحية أن يوفر لها عناصر الغناء والتلحين والرقص أحيانا ، اذا لميكن هو نفسه جامعا لكل هذه المواهب ٠

وإذا كان المسرح فى لبنان قد توقف بعد مارون النقاش ، كما توقف فى سوريا بعد أبى خليل القبانى ، وكذلك فى مصر بعد يعقوب صنوع ، فقد اتخذ صورة جديدة من صور التفاعل التى سرعان ما تجاوبت معها أقطار وطننا العربى فى القرن الماضى ٠

ولقد شهد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، توافد فرق أجنبية على مصر ، فضلا عن توافد الفرق الشامية ، التى تجمع المصادر المنشورة حتى الآن على الاشارة بفضلها فيما يتعلق بنشأة المسرح فى مصر ٠

وهذا معناه أن مصر ظلت منطقة استقطاب لهذا الفن ، يفد اليها من البلاد الشامية أو من البلاد الأوربية ، الى أن تهيأ لها وجود فرقة مصرية هى فرقة سلامة حجازى ، فأصبحت العلاقة مزدوجة ، أو متبادلة ، فيها الأخذ وفيها العطاء ، أو فيها الاستقبال وفيها الارسال ، حيث كانت مصر تستقبل فنانين وفرقا ، وتبعث بفنانين مصريين وفرق مصرية الى بلاد العالم العربى ٠

وكان توافد الفرق اللبنانية والسورية على مصر ، منذ أواخر عهد الخديو اسماعيل ، راجعا الى عدة أسباب ، منها أن مصر كانت أكثر من أى بلد اخر فى الشرق الأدنى ، منطقة رواج حضارى ، وقاعدة استثمار تجارى ، لما شجع الفرق المسرحية الوافدة ، على تحقيق أرباح من عرض مسرحياتها فى مصر ٠

ومن هذه الأسباب كذلك ، أن سوريا تعرضت منذ مذابح عام ١٨٦٠ لأنواع من القلق الداخلى ، والصدام الأهلى ، ووطأة الحكم العثمانى ، وضغوط الاتجاهات الرجعية على الفكر والفن ، مما شجع الفنانين والصحفيين على الهجرة الى مصر ، التى كانت تنعم بمناخ من الاستقرار ، يسمح بتشجيع كل وافد من القطر السورى ٠

وعلى الوجه الآخر ، نجد أن توافد الفرق المسرحية الشامية على مصر ، كان له نتائجه الظاهرة بالنسبة لنمو الفن المسرحى من ناحية ، وبالنسبة لطبعه بطابع خاص من ناحية أخرى ، ففرقة سليم النقاش راحت تعمل فى مسرح زيزينيا بالاسكندرية ، ١٨٧٦ ــ ١٨٧٧ وتقدم مسرحيات عمه مارون النقاش ، وبعض المسرحيات المترجمة

أو المقتبسة عن الأدب الفرنسى الكلاسيكى لكل من كورنى وراسين وغيرهما ، مثل أندروماك وشارلمان والمظلوم وغيرها من المسرحيات.

وكان سليم النقاش هو الذى قام بترجمة أوبرا « عايدة » المصرية الموضوع ، بعد أن كلف الخديو اسماعيل الموسيقار الايطالى الشهير فردى بتلحينها ، لكى يفتتح بها دار الأوبرا ، بمناسبة افتتاح قناة السويس ، وان كانت دار الأوبرا قد أفتتحت بأوبرا ريجوليتو لنفس الموسيقار ، ثم تلتها أوبرا عايدة .

ولقد استدعى سليم النقاش صديقه أديب اسحق من بيروت ، ليساعده فى فرقته المسرحية ، ترجمة وتأليفا وتمثيلا ، ولكن الحركة السياسية التى كان يتزعمها جمال الدين الأفغانى سرعان ما اجذبتهما ، فتركا المسرح وعملا فى الصحافة ، وانبرى يوسف الخياط أحد ممثلى الفرقة ، ليكون فرقته الخاصة التى بدأت عملها سنة ١٨٧٧ ، فقدمت مسرحياتها أمام جمهور الاسكندرية والقاهرة ، وظلت تعمل ستة عشر موسما .

ومن فرقة يوسف الخياط ، تفرعت فرقة أخرى يقودها سليمان قرداحى احد ممثلى الفرقة اللامعين ، وقد بدأت عملها سنة ١٨٨٢ أمام جمهور القاهرة ثم الاسكندرية ، ثم بعض مدن الأقاليم ، وكانت تقدم التراجيديات بأسلوب رومانتيكى يعتمد على اللهجة الخطابية ، والمبالغة فى الحركات والاشارات والتلويحات ، وتلك كانت مدرسة جديدة فى التمثيل ، هى مدرسة الاداء الميلودرامى الذى طبع المسرح فى مصر ، منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وطوالع القرن العشرين ،

هذا هو الشطر اللبنانى من زحف الفرق الشامية على مصر وعملها على مسارحها المختلفة منذ سنة ١٨٧٦ حتى سنة ١٩٠٥ . أما الشطر السورى ، فقد انتقل به مؤسسه أبو خليل القبانى الى مصر ، سنة ١٨٨٤ ، بعد أن نجحت الرجعية السورية فى ايقاف نشاطه بفرمان عثمانى من السلطان عبد الحميد ، وراح القبانى يعمل أمام جماهير الاسكندرية والقاهرة ، عارضا لهم تراث المسرح القائم على التلحين والرقص والغناء ، والمسرحيات المستمدة من تاريخ العرب وتراثهم الشعبى فى الأحداث والقصص والحكايات . حتى حقق نجاحا منقطع النظير أمام هذه الجماهير .

وأستمر القبانى فى نشاطه حتى نهاية القرن الماضى ،عندما انشق عنه اسكندر فرح مكونا فرقته الخاصة ، التى بدأت عملها مع مطلع القرن العشرين ، وتنقلت بين القاهرة والاسكندرية وبعض عواصم الدلتا والصعيد ، محققة فى كل هذه الأماكن نجاحا جماهيريا ساحقا ، خاصة وأن بطلها كان المطرب العظيم الشيخ ســـلامة حجازى ، الذى سطع نجمه فى الفترة التالية من تاريخ المسرح فى مصر · وبالأحرى فى سنة ١٩٠٥ ، حين انشق سلامة حجازى عن فرقة أسكندر فرح ، وأنشأ مسرحه الشهير «دار التمثيل العربى» الذى يعد البداية الحقيقية لميلاد المسرح المصرى الحديث ·

واذا كان الشيخ سلامة حجازى ، هو أول فنان مصرى قدر له أن يبرز على خشبة المسرح الغنائى ، وينافس الفرق الشامية الوافدة ، ويلتف حول جمهور غفير من المصـــريين ، فان يعقوب لنداو يعزو ذلك فى كتابه « دراسات فى المسرح والسينما عند العرب » الى ما أحدثه الاحتلال البريطانى من تغيير فى معيشة المصريين ، وسلوكياتهم فى المجتمع ، فهو يقول :

« مع أن الاحتلال البريطانى قد عطل التقدم الطبيعى للمصريين، فمن العسير الجدل ، على نحو جاد ، فى أنه أعلى مستوى المعيشة ، وقد زاد عدد الباحثين عن التسلية الذين كانوا يستطيعون أن يدفعوا أثمان التذاكر ، كما أن زيادة عدد السكان صاحبتها زيادة فى حجم جمهور المســـرح ، فكان أمرا طبيعيا اذن أن يتضاعف عدد فرق التمثيل العاملة فى مصر » ·

ومهما يكن من تفسير لنداو ، لزيادة عدد جمهور المسرح ، واقباله على هذا اللون من ألوان التعبير ، فمن الجلى الواضح ، أن استعانة الفرق الشامية ، بعناصر فنية مصرية ، ساعد على اجتذاب الجمهور ، وليس أدل على ذلك من استعانة فرقة يوسف الخياط بالشيخ سلامة حجازى الذى عمل معها فى مسرح زيزينيا بالاسكندرية ومسرح الأوبرا بالقاهرة ،

وكذلك فرقة سليمان قرداحى ، وفرقة اسكندر فرح ، اللتان

عمل معهما الشيخ سلامة حجازى ، قبل أن يستقل بانشاء فرقته الخاصة ومسرحه الشهير ٠

أما أبو خليل القبانى ، فقد استعان فى فرقته بالمطرب الكبير عبده الحامولى وهو يقدم مسرحية « عنترة العبسى » على مسرح زيزينيا بالاسكندرية ثم على دار الأوبرا بالقاهرة ٠

كما اشتركت المطربة ألمظ وعدد من المطربات بالغناء والتمثيل فى هذه الفرق الشامية الوافدة الى مصر ٠ فى الفترة من ١٨٧٦ الى ١٩٠٥ ، وهى الفترة التى شكلت مسيرة المسرح فى مصر ، بعدة ملامح ، لعل أهمها تأرجح العرض المسرحى بين ثلاثة اتجاهات رئيســـية ، هى الاتجاه الغنائى ، والاتجاه الكوميدى ، والاتجاه الميلودرامى ٠

وغلبة أسلوب الترجمة والاقتباس على أغلب المسرحيات التى كانت تقدم فى هذه الفترة ، على نحو يشوه عناصر المســــرحية الأساسية ، من أجل ادخال بعض المواقف الغنائية والمشاهد الراقصة ارضاء لذوق الجمهور ٠

والذى يلاحظ بعد هذا وذاك على الأداء التمثيلى فى تلك الفترة أنه كان اجتهاديا يقوم به أفراد لم يسبق لهم التدريب على أصول الفن التمثيلى ، كما أن الاخراج المسرحى كان عملا ثانويا يقوم به أحد الممثلين أو صاحب الفرقة ٠

أما الأدوار النسائية ، فقد كانت قاصرة على عدد محدود من الفتيات غير المسلمات ، الى أن ظهرت منيرة المهدية ٠٠ أول ممثلة مصرية مسلمة تقف فوق المسرح ٠

وبوجه عام ٠ فقد كان الطابع الغالب على هذه الفترة التى استمرت حوالى ثلث قرن من الزمان ، هو طابع الهواية والارتجال، وليس طابع الدراسة والاحتراف ٠ كما كان هدف المسرح وغايته ٠ هو توفير عناصــــر اللهو والتســلية لدى العدد الغفير من جمهور المسرح ٠

مسرحنا المعاصر

ـ ١ ـ

عصر المسرح الأصولى

عصر جديد فى تاريخ المسرح المصرى ، هو فى الواقع البداية الحقيقية للمسرح الأصولى الذى يغطى الفترة من ١٩٠٥ ـ ١٩٢٠ . والذى يرتكز على دعامتين أساسيتين هما الشيخ سلامة حجازى من ناحية ، وجورج أبيض من ناحية أخرى ، الأول هو زعيم المسرح الغنائى العربى ، والآخر هو أعظم ممثلى التراجيديا فى عصره ·

ولقد بدأ هذا العصر بدايته التاريخية بانشقاق سلامة حجازى عن فرقة اسكندر فرح ، وتأسيس مسرحه الجديد « دار التمثيل العربى » الذى زوده بأفخر أنواع الأثاث ، واستورد له الملابس والمعدات ، ووفر له أجمل المناظر وأفخم الديكورات ، وجهـــزه بالأضواء الكهربائية ، فكان بذلك ثانى مسرح فى القاهرة بعد مسرح دار الأوبرا ·

والشيخ سلامة حجازى كما كان يدعى هو بلبل الشـــرق ، والرائد الأول للمسرح ، ومعبود الجماهير ، الذى كانت اسطواناته تسمع فى كل منزل ، وكان اذا سار فى الطريق اتجهت اليه الأنظار ، وهتفت له الجماهير ·

ولقد حفلت حياته على خشـــبة المســـرح بمجد لم يتوافر لمعاصريه ، فعلى مدار ربع قرن من الزمان امتد اليها عمله المسرحى

كان الغالب على اسمه ، انه الفنان النجم ، الذى عاش ملكا فى فنه ، سواء كان مرءوسا فى فرقة اسكندر فرح ، أورئيسا فى دار التمثيل العربى ، أو شريكا لأولاد عكاشه ، أو متحدا مع جورج أبيض أو مفترقا عنه كما يقول محمد تيمور ·

وعلى هذا المسرح ، قدم الشيخ سلامة حجازى مسرحياته المشهورة ، مثل هاملت ، وشهداء الغرام ، وصلاح الدين ، والسر المكنون ، وضحية الغواية ، وغرام وانتقام ، وغادة الكاميليا ، وهناء المحبين ، وغيرها من المســـرحيات ، وكانت أدواره القائمة على روعة التلحين والغناء أهم ما فى هذه المسرحيات ·

وكان جمهور المسرح ، المتعطش لهذا الفن الجديد ، يتهافت على مسرحه لسماع صـــوته العجيب ، الذى يجمع بين الفحولة والقوة ، وبين الحلاوة والطراوة ، كما انه فضلا عن ذلك كان ممثلا مقتدرا ، وخاصة عندما قام بأداء دور « هاملت » الذى يعتبر ملكا لكل فنان يريد أنيؤكد مجده على خشبة المسرح ·

وهذا ما عبر عنه محمد تيمور فى كتابه « حياتنا التمثيلية » بقوله :

« كثير من الناس يرمى الشيخ ســـلامة حجازى بانه كان لا يحسن التمثيل بالمرة ، والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل فى مدرسة أو عن أستاذ قادر ، ولكنه تعلمه فى مدرسة التجارب ، وهو وان كان لم يصل لتحسين القائه ، ولكنه وصل أخيرا لاجادة كثير من الأدوار التى لم يبزه فيها ممثل ، كدور هاملت ، وجيوفانى ،والسنان » ·

والواقع أن أهمية الشيخ سلامة حجازى كما يقول الأستاذ رشدى صالح لا تتضح فى فنه كممثل ، بل هى تتضح فى أنه بلغ بفن المسرح الغنائى ذروته ، كما أنه استطاع أن يجعل من مسرحه ، ملتقى لعدد من الأدباء يكتبون أو يترجمون له المســـرحيات ، وأن يوجه أموالا غير قليلة الى تجهيز أماكن العرض ، والانفاق على اعداد المسرحيات ·

ومهما قيل عن قدرته فى التعبير الغنائى ، فان الكثير من أدواره وألحانه ، كانت تنفصل فى ذهن الجمهور وذوقه ، عن صلب المسرحية ، وكانت مطلوبة لذاتها ، لقيمتها الغنائية من ناحية ، ولصوت صاحبها من ناحية أخرى ٠

ويقول محمد تيمور فى هذا المعنى : « أما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنين ، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية ، فاذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، واذا لحن لحنا غراميا شممت منه أرج الحب ، واذا لحن لحنا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال ، ومازالت ألحانه تغنى الى الآن حتى ان بعضهم كان ينظم لها كلاما هزليا ويغنيها فى الكازينو دى بارى ، ولقد أجتهد بعضهم فى تلحين روايات أخرى حتى الآن ، ولكنه لم يفلح فى ذلك لجهله الذوق المسرحى » ٠

والواقع أن الشيخ سلامة حجازى قد جدد فى الغناء العربى تجديدا خطيرا ، لم يكن يستطيع بدونه أن يدخل المسرح ، وأن يصبح جزءا من الحوار أو متمما له ، أو على الاقل جزءا من المسرحية ، وذلك بحذفه للتواشيح والمقدمات والليالى والتقسيمات الموسيقية التى كانت تسبق دائما الغناء وتمهد له تمهيدا طويلا لا يمكن أن يتفق مع التمثيل المسرحى ٠

على أن استمرار هذا التيار الغنائى الموسيقى فى المسرح ، الذى جاءنا بمجىء الفرق المسرحية الشامية ، لبنانية وسورية ، هو الذى بلغ ذروته عند الشيخ سلامة حجازى ، وان كان هذا الفنان الكبير ، قد حاول ، دون ما جدوى ، أن يقدم مسرحيات تمثيلية خالصة وخالية من الغناء والموسيقى ٠

ولكن تمسك الجمهور بالموسيقى الشرقية ، وبفنون الغناء والطرب ، وحرصه على سماع صوت سلامة حجازى ، هو الذى اضطر ذلك الرائد الى المضى فى تيار المسرح الغنائى العربى ٠

وهو التيار الذى مهد الطريق لظهور عملاق الموسيقى المسرحية ، وسيد الأوبريت المسرحى ، الشيخ سيد درويش ، الذى

علا نجمه فى هذا الفن رغم حداثة سنه وقصـــر عمره ، وان يكن المسرح الغنائى لم يكتب له البقاء ، فضلا عن الازدهار بعد هذين الرائدين حتى يومنا هذا ، فيماعدا بعض الفلتـــات التى قدمتهـــا السيدة منيرة المهدية ، على خشبة ذلك المسرح ٠

فلقد ظل الشيخ سلامة حجازى فى جهاده المسرحى حتى صيف عام ١٩٠٩ حين ذهب الى لبنان وسوريا كعادته فى كل عام ، وفى دمشق أصيب بمرض الفالج الذى اقعده عن المسرح ، واضطرت فرقته الى ايقاف العمل والعودة الى مصر ، أما هو فبقى فى دمشق ثم نقل الى بيروت بعد فترة ، ولما تحسنت صحته نوعا ما عادا الى القاهرة ٠

وكان أفراد فرقته الذين عادوا الى مصر وتركوه يعالج فى بيروت ، قد عزموا على استمرار العمل فى مســـرح دار التمثيل العربى ، وبذل كل المحاولات الممكنة لاجتذاب الجمهور ، وقدمت الفرقة مسرحية « مغاور الجن » وقام عبد الله عكاشة بالدور الأول فيها غناء وتمثيلا ، ولكنها لم تلق أى نجاح يذكر ٠

وعاد الشيخ سلامة حجازى الى مصر لاتمام علاجه بالقاهرة، ووجد الفرقة فى حالة يرثى لها ، فاضطر مرغما أن يؤجر المسرح الى « فرقة السيرك » مما أدى الى غضب الممثلين ، الذين تركوا مسرح دار التمثيل العربى ، وكونوا فرقة جديدة أطلقوا عليها اسم « جوق عبد الله عكاشة » ٠

ومهما يكن من شىء ، فقد كان مرض الشيخ سلامة حجازى وتقاعده ، ضربة بالغة لفن التمثيل العربى ، الذى كان هو عميده الأول دون منازع ، والذى كاد أن يندثر بموته ، لولا أن ظهر الرائد الكبير جورج أبيض فى الساحة المسرحية ، وكون فرقته العظيمة سنة ١٩١٢ ، فقدرله أن يكون مثالا أو أن يشكل اتجاها نحو المسرح الفنى ٠

وكانت الآمال معقودة عليه باعتباره الفنان الذى تثقف بفن التمثيل الرفيع ، وأتيح له أن يتعرف على أصوله الفنية فى مصادرها

الحقيقية ، وكانت دعوة التجديد قد شملت الثقافة والفكر فى مصر ، واتسعت حتى شكلت نوعا من التمرد على أساليب التعبير فى الآداب والفنون جميعا • بل ان مستوى الجدل السياسى نفسه كان يبشر بنوع من اليقظة الفكرية ، والوعى القومى ، قدر لهما ان يتضاعفا عبر ثورة ١٩١٩ ليكونا حركة احياء فى مختلف انشطة الثقافة بوجه عام •

ومن ناحية أخرى كانت التغييرات الاجتماعية والاقتصادية تبشر بجمهور اكثرعددا وأعمق وعيا ، وأشد تلهفا لاستقبال فنون المسرح ،نهوضا بفن الأداء التمثيلى ، وخروجا بالمسرحية من الاطار الغنائى الى الأطر الفنية الأخرى •

وذلك بعد أن كان الجمهور لا يقدر مسرحية الا بقدر ما تحتوى عليه من أغان وألحان ، ولا يقبل على رواية لا يكون للشيخ سلامة حجازى اكبر دور فيها ، أما أن يتذوق مســـــرحية فنية خالية من الغناء ، فهذا مالم يكن ممكنا قبل ظهور جورج أبيض !

ذلك الرائد الذى ولد فى بيروت سنة ١٨٨٠ وتلقى تعليمه فى « مدرسة الحكمة » ثمهاجر الى مصر فى سنة ١٨٩٩ ليعمل ناظرا بمحطة سيدى جابر ، مع الاستمرار فى مزاولة فن التمثيل على سبيل الهواية مع بعض الفرق الأجنبية التى كانت تعمل فى الاسكندرية •

ورآه الخديو عباس الثانى فأعجب به ، وارسله فى بعثة الى باريس سنة ١٩٠٤ حيث تلقى فن التمثيل على يد كبار أساتذته فى العاصمة الفرنسية ، وتتلمذ بنوع خاص على الممثل الكبير سيلفيان وعاد الى مصر فى سنة ١٩١١ ومعه فرقة من الممثلين الفرنسيين الذين أخذوا يمثلون المسرحيات الفرنسية فى القاهرة والاسكندرية •

وطلب منه سعد زغلول وكان وزيرا للمعارف ، أن ينشىء فرقة للتمثيل العربى ، فألف فى سنة ١٩١٢ فرقة تمثل بالعربية ، اختار افرادها من الممثلين الذين كانوا يعملون بالفرق المسرحية المختلفة ، كفرقة القرداحى ، واســـكندر فرح ، والشـــيخ ســـلامة

حجازى ، وكان من بين أفرادها ممثلون من الشباب المثقف ، من هواة ذلك الفن ، أمثال عبد الرحمن رشدى ، وعزيز عيد ، وفؤاد سليم ، وأحمد فهيم ، ومحمد بهجت ٠

وبدأت الفرقة نشاطها بتمثيل مســـرحية « جريح بيروت » للشاعر حافظ ابراهيم ، ثم مثلت على مســـرح عباس بالقاهرة ، ومسرح الحمراء بالاسكندرية ، ثم مسرح الأزبكية ومســـرح دار الأوابر ، عدة مسرحيات مترجمة مثل « أوديب » لسوفوكليس التى ترجمها فرح أنطون وشاهدها الخديو و « عطيل » لشكسبير التى ترجمها خليل مطران ، ثم مسرحيات موليير الكوميدية الشهيرة التى ترجمها محمد عثمان جلال زجلا ولاقت نجاحا كبيرا ، وهى « الشيخ متلوف » و « مدرسة الأزواج » و « مدرسة النساء » و « النساء العالمات » ٠ كما مثلت مسرحية : لويس الحادى عشر » التى اشتهر جورج أبيض ببطولتها وغيرها من المسرحيات ٠

ويبدو أن جورج أبيض كانت احدى عينيه تقع على المسرح الفنى ، وتقع العين الأخرى على رغبات الجمهور ، مما جعله يتحد بفرقته مع فرقة أولاد عكاشة لكى يقدم مسرحيات من قبيل « مصر الجديدة » و « بنات الشوارع » و « بنات الخدور » لفرح انطون ٠

وفى السنة التالية ، أى فى سنة ١٩١٤ تم الاتفاق بينه وبين سلامة حجازى على تكوين فرقة واحدة هى « جوق أبيض وحجازى » قدمت مسرحيات مثل « صلاح الدين ومملكة أورشليم » و « الحاكم بأمر الله » و « عايدة » ٠

وبعد ذلك بثلاثة أعوام ، أى فى سنة ١٩١٧ حاول أن يستقل بفن التمثيل عن غيره من الفنون ، فألف فرقة للتمثيل الخالص من الشـــبان المثقفين ، قدمت بعض عيون الأدب الغربى مثل « روى بلاس » لفيكتور هوجو التى ترجمها نقولا رزق ، وقيصر وكليوباترا ، لبرنارد شو التى ترجمها ابراهيم رمزى ، ولكن هذه الفرقة كانت عرضه لمزاجه الشخصى ، يؤلفها ويحلها ، ويجمعها ويفرقها ، حتى ظهرت فى الأفق بوادر النهضة الجديدة ، التى أعقبت مرحلة الوعى القومى ، والثورة الكبرى عام ١٩١٩ ٠

فى هذه الفترة اهتم القطبان الكبيران أبيض وحجازى بتشجيع المؤلفين المصريين ، متأثرين بالحركة القومية التى فجرتها الأحزاب الوطنية ، وبخاصة « حزب الأمة » الذى كان يرأسه أحمد لطفى السيد ، والحزب الوطنى الذى كان يتزعمه مصطفى كامل وخليفته محمد فريد ، وكان محمد تيمور يحمل لواء الدعــوة الى الأدب القومى الذى يعبر عن أحاسيس الأمة ، والفن المصرى الذى يتكلم بلغة الشعب ، من خلال ما نشر من مقالات ، وما ألف من مسرحيات وما طبع من الكتب ، كلها تعالج مشكلات الطبقة الوسطى ، وهى العمود الفقرى فى جسد المجتمع المصرى ، والشعب فى مصر ، صاحب المصلحة الحقيقية فى تلك الثورة !

وعلى الرغم مما لاقاه جورج أبيض من اتهام بعدم اجادته التمثيل الا فى الأدوار الثلاثة التى تعلمها على أستاذه سيليفان ، وهى أدوار « أوديب » و « عطيل » و « لويس الحادى عشر » فان الناقد الــكبير محمد تيمور يدفع هذا الاتهام فى كتابه « حياتنا التمثيلية » ويرى فى جورج أبيض ممثلا كبيرا لا يعجز عن خلق الأدوار بما توحيه اليه نفسه الهائجة ، ولا تهدأ هذه النفس الا اذا ملك صاحبها أمام جمهوره يتحكم فيه كما يشاء !

« فجورج أبيض بلا نزاع ممثل قادر على تمثيل التراجيدى والدرامى والكوميدى دراماتيك ، ولــكنه يعجــز عن تمثيل أدوار الكوميدى الأخلاقية الهادئة الساكنة ، ولذلك رأيناه عظيما فى مسرحية « قلب المرأة » وصغيرا فى مسرحية « مصر الجديدة » ٠

والواقع أن جورج أبيض كان يصل فى مسرحياته التاريخية والتراجيدية الى قمة فنه التمثيلى ، فى حين لم يكن يحقق نجاحا فنيا فى أدواره فى المسرحيات الكوميدية والموسيقية ، ولو أنه كما يقول الأستاذ رشدى صالح تمسك بأن يقدم الأدب الكلاسيكى وحده ، لكان دوره فى تاريخ المسرح المصرى الحديث أكبر بكثير من الدور الذى حققه وهو يتأرجح بين المسرح الفنى الذى تيقنه ، والمسرح اللافنى أو التجارى الذى لم يكن معدا بطبعه وتكوينه للامتيــاز فيه ٠

والحقيقة أن المسألة لم تكن مسألة التكوين الشخصى لجورج أبيض فقط ، ولا كانت تتصل بضـــعف ارادته وطموحه التجارى المزعوم ، بل كانت هناك أسباب موضـــوعية ، أكبر من العوامل الشخصية ، وأهمها أن فن المسرح ، الى ذلك الوقت ، قد عود جمهوره على أن يكون هدفه المتعة وحدها ، وأن يكون المسرح ملهى ، وأن تختار الرواية المترجمة أو المؤلفة على أساس مقدرتها على أن تجذب الجمهور الأوسع ، وفى مثل هذا المناخ ، كان التردد أو ضعف الارادة أو اليأس ، جديرا بأن يعمل عمله فى نفس الفنان المتطلع الى ادخال فن التمثيل الرفيع الى المسرح المصرى ٠

وعلى ذلك فان النجاح الكامل والشامل الذى لم يصـــادفه جورج أبيض ، على طول الطريق ، يمكن ارجاعه الى ثلاثة أسباب رئيسية : أولها ٠٠ تهافت الفرق على تمثيل المسرحيات المترجمة التى لا يفهمها الشعب المصرى ، ولا يرى فيها شيئا من عاداته وأخلاقه ، رغم ما تنطوى عليه من قيمة فنية رفيعة ٠

ثانيها : سوء ادارة هذه الفرق ، التى أصبح هدفها الربح التجارى الوفير ، بين المسرح الفنى والمسرح اللافنى ، وبالتالى لا يقدر قيمة الفن حق قدرها ، ولا يقبل كثيرا على المســـرحيات الجادة ٠

ومهما يكن من سلبيات هذا العصـــر ٠٠ عصر المســـرح الأصولى ، فثمة ايجابيات كبيرة ، تحققت فى ظل هذه الفترة ، فترة سلامة حجازى وجورج أبيض ، التى غطت المرحلة من ١٩٠٥ الى ١٩٢٠ ، وقد استطاع الدكتور محمد يوسف نجم أن يلخصها فى النقاط التالية :

١ ــ الاهتمام بانشاء المسارح المعدة اعدادا صالحا ، والمجهزة بوسائل الراحة من مقاعد وأنوار وديكور واضاءة وما الى ذلك ٠

٢ ــ ظهور الممثل الأصولى الذى تلقى الفن على أســـاتذته الكبار فى أوروبا أو على تلاميذهم فى مصر ٠

٣ ـ اقبال المثقفين من أبناء الأسرعلى التمثيل بعد أن كان وقفا على طبقة من العامة لا تلقى من المجتمع الاحترام الكبير ٠

٤ ـ تشجيع المؤلف المصـــرى واللهجة العامية فى التأليف المســـــرحى ٠

٥ ـ ظهور الكوميديا المحلية بمشكلاتها الاجتماعية وأسلوبها الفكاهى ولهجتها العامية ٠

٦ـ ظهور المخرج الأصولى الذى تخصـــص فى الاخراج المسرحى ، وكان أول مخرج أصولى هو عزيز عيد ٠

٧ ـ ظهور فتاة مصرية مسلمة على خشبة المسرح ، تقوم بالتمثيل والغناء معا ، وهى منيرة المهدية ، وكان ذلك فى عام ١٩١٥

٨ ـ ظهور النص المسرحى المترجم ترجمة أصولية دون تمصير أو اعداد أو اقتباس كما فى مسرحية « أوديب » التى ترجمها فرح أنطون ٠

٩ ـ ظهور معنى الأدب القومى بتأثير ثورة سنة ١٩١٩ ، وظهور محمد تيمور رائد هذا اللون من الأدب الذى كتب مسرحياته الوطنية باللهجة العامية ٠

١٠ ـ بداية ظهور عصر الفرق الأهلية مثل أولاد عكاشة ، ويوسف وهبى ، وعزيز عيد ، وعلىالكسار ، ونجيب الريحانى ٠

وعلى أية حال ، فان النظرة الى فن المسرح باعتباره نوعا من الملاهى ، كانت هى النظرة الغالبة بين جمهور المتفرجين ، الذى كان يذهب الى المسارح ، دون أن يضع فى ذهنه المستويات الرفيعة من هذا الفن ٠

ومن هنا كانت نشأة الفرق الأهلية ، التى يشكل انشـــاؤها عصرا جديدا من عصور تاريخ المسرح فى مصر ، يغطى الفترة من ١٩٢١ حتى ١٩٣٥ ٠

(ب)

عصـــر الفرق الأهلية

كان من نتائج زيادة الوعى الوطنى ، وظهور الأدب القومى ، والاتجاه الى لغة الشعب ، الذى قام بالثورة الوطنية الكبرى سنة ١٩١٩ ، أن تبلور مفهوم الفن المسرحى القومى الذى حمل لواءه محمد تيمور ، ومن ورائه عدد من الكتاب المصريين ، أمثال محمد لطفى جمعة ، وابراهيم رمزى ، وحسين رمزى ، وعباس علام . وتوفيق الحكيم الذى كتب مسرحيته الأولى بعنوان « الضيف الثقيل » سنة ١٩١٨ يعنى بها الاحتلال البريطانى لمصر ٠

لكن ذلك لم يمنع من ازدياد تيار المعارضة المثقفة لانسياق الجمهور وراء المسرح التجارى ، حيث بدأت بعض العناصر المرموقة ثقافيا ، والمنتمية الى فئات اجتماعية لها وزنها ، تمارس هذا الفن كهواة أو كمحترفين ، على هيئة جمعيات للتمثيل ، وكان لدخولهم هذا الميدان صدى فى اضفاء الجدية والاحترام ، ســواء على فن المسرح ، أو على المسرح الفنى ٠

وكانت « جمعية أنصار التمثيل » التى تأسست سنة ١٩١٢ أهم هذه الجمعيات جميعا ،فقد كان هدفها ترقية فن المسرح ، وكان من بين أعضائها عبد الرحمن رشدى ،و محمد عبد القدوس ، ومحمد عبد الرحيم ، ومحمود مراد ، وسليمان نجيب ، وأحمد رامى ، ومحمد تيمور ، وابراهيم رمزى ٠

وانشق عبد الرحمن رشدى عن هذه الجمعية ، ليكون فرقة مسرحية متكاملة هى « فرقة عبد الرحمن رشدى » التى نشأت فى سنة ١٩١٧ ، وكان جميع أعضائها من الشباب المثقف ، ومن أبناء الأسر الكريمة ، وكان محمد تيمور يكتب لها مسرحياته الشهيرة ، مثل مسرحية « العصفور فى القفص » باكورة انتاجه ، التى قدمتها الفرقة فى سنة ١٩١٨ على مسرح برنتانيا القديم ٠

وكان من نتائج ظهور الوعى القومى ، واهتمام زعماء مصر بالاقتصاد الوطنى ، أن تصدى « طلعت حرب » مؤسس بنك مصر وشركاته ، للحركة المسرحية ، فأسس شركة سماها « شركة ترقية التمثيل العربى » تقوم بتمثيل كل أنواع المسرحيات ، غنائية وغير غنائية ، على أن تكون مؤلفة ، وذات صبغة مصرية أو طابع شرقى ٠

وقد جمع لها طلعت حرب كبار ممثلى العصر ، وفى مقدمتهم أولاد عكاشة تلاميذ الشيخ سلامة حجازى ، وورثته فى المسرح ، وفى سنة ١٩٢١ افتتحت مسرحها الجديد « مسرح الأزبكية » الذى أعده طلعت حرب اعدادا فاخرا حتى كان المسرح الثانى فى مصر بعد مسرح دار الأوبرا ٠

ولقد الف توفيق الحكيم لهذه الفرقة مسرحياته الأولى ، التى كتبها قبل رحلته الى باريس ، وعلى خشبة مسرحها ظهرت محاولات حسين فوزى ، وابراهيم المصرى ، وعمر عارف ، وعباس علام ، وحامد الصـــعيدى ، ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم من الكتاب الشبان ٠

الا أن هذه الفرقة لم تعمر طويلا ، بسبب سوء ادارتها ، وافتقارها الى الرجل الفنى المختص بشئون المسرح ، واسراف بطلها الأول زكى عكاشة ، الابن المدلل لطلعت حرب ، فى مواردها المالية ٠

وفى سنة ١٩١٦ بدأ نجيب الريحانى الذى كان يعمل موظفا بشركة السكر عمله فى المسرح ، حيث أخذ يشخص على مسرح الشانزلزيه بالفجالة ، وكان يمثل الذى يترجمه أمين صدقى الى ان ابتكر فى قهوة « روزانى » شـــخصية كشكش بك ٠٠ عمدة كفر البلاص ، ونجح فى رواياته الفرانكو آراب ، ثم تعـــرف بعد ذلك بالفنان المبدع بديع خيرى الذى كان يعمل معه فى اعداد المسرحيات، وظلا يعملان معا فى تأليف واخراج المسرحيات المصرية ذات الطابع الاجتماعى ، والمذاق الكوميدى ، حتى توفى الريحانى سنة ١٩٤٩ تاركا فى مجال المسرح الكوميدى فراغا ما بعده من فراغ ٠

ولقد كان النجاح الذى صـــادفه نجيب الريحانى ، حافزا لأصحاب المسارح الاخرى أن تحذو حذوه ، وتمضى فى تياره ، وكان فى مقدمتها مسرح كازينو دى بارى ، الذى تديره مدام مارسيل ، والتى استدعت عزيز عيد وجعلته على رأس فرقة تقدم مسرحيات فكاهية من ذات الفصل الواحد ٠

ولكن التجربة لم تحقق أى قدر من النجاح ، فما كان من مدام مارسيل الا أن تناولت الممثلين بالتغيير والتبديل حتى عثرت على الممثل مصطفى امين ، وكان كما يقول الدكتور فؤاد رشيد فى كتابه تاريخ المسرح العربى « ممثلا خفيف الظل ، ذا صوت مطرب شجى، فجعلته على رأس فرقة قدمت مسرحية « حسن أبو على سرق المعزة» وكان فيها دور لخادم بربرى لا يظهر الا لبضع دقائق على المسرح وقام به على الكسار فنجحت المسرحية ، وصفق الجمهور كثيرا لعلى الكسار حتى انتزع البطولة من مصطفى امين ، وبعد قليل صــــار اسم الفرقة « فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار » وكتب لها النجاح حتى صارت منافسا قويا لفرقة نجيب الريحانى ٠

وهكذا صار نجيب الريحانى وعلى الكسار هما بطلا التمثيل فى مصر مدة طويلة الى أن اعلن عزيز عيد فى عام ١٩١٥ عن ظهور اول ممثلة مصرية ، وكان ظهور سيدة على المسرح من أكبر العقبات فى سبيل قيام فن التمثيل العربى ، خاصة وأن بعض المتزمتين كانوا يعتبرون ذلك حضا على الفســـاد والرذيلة ، بل الحادا وخروجا على الدين ٠

وكانت أدوار النساء تسند الى شبان صغار السن ، الى أن درب يعقوب صنوع بعض الفتيات على التمثيل واظهرهن فى فرقته ، الا أن جميع الممثلات اللائى ظهرن حتى عام ١٩١٥ كن من الأقطار الشقيقة وبخاصة لبنان ، ولم تكن تنافسهن فى ذلك أية ممثلة مصرية على الاطلاق ٠

وكان ظهور منيرة المهدية فى مسرحية عزيز عيد حدثا خطيرا ، تهافت عليه الجمهور حتى اكتظ المسرح بالنظارة ، وغنت احدى

قصائد الشيخ سلامة حجازى « ان كنت فى الجيش » فسمع الجمهور صوتا قويا صداحا كله جمال وعذوبة ، فصفق لها كثيرا ، وكانت هذه القصـــــيدة هى كل ما أدته أول ممثلة مصرية تظهر على المســـــرح ٠

وظلت منيرة المهدية تقدم كل ليلة احدى قصائد سلامة حجازى والمسرح يمتلىء بالجمهور ، والأموال تتدفق على الشباك ، والفرقة ينتعش حالها ، فادركت أنها الدافع وراء هذا كله ، وانسحبت من الفرقة لكى تكون فرقة خاصةبها هى « جوق منيرة المهدية » التى مثلت بعض روايات الشيخ سلامة حجازى وهى : « صلاح الدين ، روميو وجولييت ، عايدة ، على نور الدين ، صدق الاخاء » ٠ وكانت تصدر اعلاناتها بذلك الكليشيه « أول ممثلة مصرية » ٠

والعجيب فى الأمر كما يقول الدكتور فؤاد رشيد أن أول ممثلة مصرية لم تمثل على الاطلاق دور سيدة ، وانما كانت تقوم بأدوار الشيخ سلامة حجازى وتلبس بذلة الرجال ، وتمتشق الحسام ، ومع هذا فقد أحبها الجمهور وأقبل عليها كل الاقبال مأخوذا بذلك الصوت الملائكى الساحر ٠

وظلت السيدة منيرة المهدية تمثل روايات الشيخ سلامة حجازى عامين كاملين ، الى أن اتسع نشاط فرقتها وساعدها محمود جبر بماله ، وعبد العزيز خليل بفنه فقدمت روايات جديدة مثل « كارمن » و « الغندورة » و « كليوباترا » و « تاييس » و « سميراميس » و « البوهيمية » و « جيوكوندا » و « قمرالزمان » و « صاحبة الملايين » وغيرها من المســـرحيات الغنائية الاستعراضية ، التى لحنها كامل الخلعى ، وداود حسنى ، ومحمد القصبجى ، وزكريا أحمد ، ورياض السنباطى ، وسيد درويش على رأس هؤلاء جميعا ٠

وكان سيد درويش ٠ ٠عملاق الموسيقى المسرحية ٠٠ قد ضاق ذرعا بمعاملة أصحاب الفرق الذين كان يزودهم بألحانه المسرحية قرابة ست سنوات ، فقرر أن يكون لنفسه فرقة خاصة ، بدأت عملها فى عام ١٩٢٢ حين أعاد تقديم أوبريت « العشرة الطيبة » التى كان

قد لحنها لفرقة نجيب الريحانى عام ١٩٢٠ ، وقدمت فرقته روايتين جديدتين هما : شهرزاد والبروكة على مسرح دار التمثيل العربى ، وكان سيد درويش يقوم بالغناء والتمثيل فى الروايات الثلاث أمام المطربة حياة صبرى ·

وتعد شهرزاد والعشرة الطيبة والبروكة ، كما يقول المؤرخ محمود كامل فى كتابه عن « المسرح الغنائى العربى » قمة أعمال سيد درويش المسرحية ، فقد تجلت فيها عبقريته ، وبلغت مداها ، وصور أجواءها ، وعبر عن مواقفها وحوادثها المختلفة ·· أصدق تصوير ·

فقد صور فى شهرزاد الحياة المصرية تصويرا دقيقا واقعيا أيام الحكم العثمانى ، وفى « العشرة الطيبة » عبر عن أساليب الحكام المماليك الطغاة ، وكيف كانوا يعاملون أفراد الشعب الآمن ، وفى البروكة يسخر من النظام الملكى ، وقد نحا فيها منحى جديدا ، فى ايقاعها الراقص المعبر ، والحبكة الموسيقية المسرحية ·

ولكن المسرح الغنائى لم يكتب له البقاء فضلا عن الازدهار ، بعد هذا الرائد ، الذى أحدث بألحانه وموسيقاه طفرة كبيرة فى عالم الأوبريت المسرحى ، رغم حداثة سنه وقصر عمره ·

وكان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى ومنيرة المهدية ، قد انصرفوا عن التمثيل ، مكتفين بالبقاء على المجد الغابر ، وكانت شركة ترقية التمثيل العربى التى قدمت أعمالها على مسرح حديقة الأزبكية قد دب الشقاق بين أصحابها أولاد عكاشة فانحلت الشركة ·

وكانت السيدة فاطمة رشدى قد ألفت جوقا خاصا تقلد به نجيب الريحانى ، كما ألف فوزى منيب جوقا مثله يقلد على الكسار ·

وهنا ظهرت فرقة رمسيس التى أنشأها يوسف وهبى سنة ١٩٢٣ والتى قدر لها أن تطبع فن التمثيل بطابعها مدة ربع قرن من الزمان ، وقد أعلن يوسف وهبى انذاك : « أنه رسول العناية الالهية لانقاذ المسرح الجدى من المحنة التى حاقت به » ·

ولقد ضـــمت الفرقة الجديدة فلول فرقة جورج أبيض من المثقفين الشبان ، أمثال عزيز عيد ، وأحمد علام ، وحسين رياض ، وزكى طليمات ، وفؤاد شفيق والتحقت بها من السيدات والآنسات روزاليوسف ، وأمينة رزق ، وفاطمة رشدى ، وفردوس حســـن ، وزينب صدقى . واتخذت لها مكانا « مسرح الريحانى الآن » .

وكان يوسف وهبى قد سافر الى ايطاليا فى بعثة على نفقته الخاصة لدراسة فن التمثيل ، بعد الحرب العالمية الأولى ، فتعلم على الممثل الايطالى الشـــهير اميديو كيانتونى ، وقد بدأت الفرقة موسمها الأول بتقديم مسرحية « المجنون » فى ١٠ مارس ١٩٢٣ على مسرح رمسيس ، من اخراج زكى طليمات أســـتاذ المخرجين فى مصر .

ومثل يوسف وهبى دور المجنون فنجح فيهكل النجاح ، وكشف عن براعته فى أداء هذا الدور الشـــاذ الذى أصبح نموذجا لمعظم الأدوار التى مثلها فيما بعد . اذ قدم مســـرحيات « الذبائح ، والصحراء ، وبنات الريف ، وأولاد الفقراء ، وراسبوتين ، وكرسى الاعتراف ، وسر الحاكم بأمر الله » وكما شارك فى نشاط المسرح الغنائى ، فقـدم رواية « تحت العـــلم » ســـنة ١٩٢٦ من تأليف عبد الرحمن رشدى وغناء المطربة فاطمة سرى ، كما قدم رواية « الهادى » سنة ١٩٣٠ تأليف الشاعر عبد الله عفيفى وتلحين زكريا أحمد، وبعدها قدم رواية « صـــندوق الدنيا » وفيها غنت مطربة القطرين فتحية أحمد ، قصيدة لأمير الشعراء أحمد شوقى .

وفى سنة ١٩٢٧ انشق عزيز عيد عن فرقة رمسيس ، ومعه الممثلة الأولى فيها فاطمة رشدى ، وأنشأ فرقة جديدة ، انضم اليها بعض ممثلى فرقتى عكاشة ورمسيس . وفى هذه الفرقة برزت مواهب عزيز عيد فى الاخراج ، ولها ألف أحمد شوقى .. أمير الشعراء عددا من مسرحياته الشـــعرية التى مثلت الفرقة منها مصـــرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وقمبيز ، وعنترة ، وعلى بك الكبير كما ألف لها أحمدرامى ، وسليمان نجيب ، وابراهيم المصـــرى ، وآخرون .

وهكذا كما يقول الدكتور محمد يوسف نجم شهد العقد الثالث من هذا القرن تنافس الفرق الأهلية الكبيرة ، الذى مالبث ان خبا بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية ١٩٢٩ ، وبسبب عجز هذه الفرق عن تقديم المسرحيات التى تجتذب الجمهور ، وتشجعه على ارتياد المسارح ٠

(ج)

عصـــر الفرق الحكومية

ساءت حالة الفن التمثيلى فى مصر ، وانحلت جميع الفرق الأهلية ، وأخذت السينما تستحوذ على الجمهور ، وتصرفه عن المسرح ، فكان لزاما على الدولة أن تتقدم فى ســـنة ١٩٢٤ لانقاذ المسرح من التردى فى الهاوية ، وتشكلت فى سنة ١٩٣٠ لجنة للنظر فى العمل على ترقية فنون التمثيل ، واقترحت اللجنة تكوين فرقة قومية من أفضل العناصر ، على أن تضمن الدولة بقاءها ، بالتمويل والادارة ٠

وهكذا استطاعت اللجنة أن تجمع فلول الفرق المنحلة ، وأن تطلب اليهم الانضمام فى اتحاد تمثيلى تدعمه الدولة بالمال ، وحسن الادارة ، ولكن التجربة فشلت فى نهاية الموسم الأول لتكوين هذا الاتحاد ٠

وعادت الدولة فى سنة ١٩٣٥ تهتم بالتمثيل العربى مرة أخرى، فأنشأت الفرق القومية فى نفس العام ، ووضعت على رأسها الشاعر خليل مطران ، وحشدت لهاالعناصر الفنية الممتازة ، من ممثلين ومخرجين وفنيين ، وقدمت نماذج مختارة من المسرحيات المؤلفة والمترجمة ، واستعان خليل مطران بالمسيو اميل فابر مدير الكوميدى فرانسيز للافادة منه فى الاشراف على الفرقة ٠

وقد افتتحت هذه الفرقة موسمها الأول بمســـرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، وهى أول مسرحية جادة من مسرحياته التى كتبها بعد عودته من بعثته الى باريس ٠

ولكن « الفرقة القومية » أخذت تتعثر فى خطواتها ، ويمضى بها الحال من سيىء الى أسوأ حتى أقدمت الدولة على حلها فى سنة ١٩٤٢ ، وكونت فرقة جديدة باسم « الفرقة المصـــرية للتمثيـل والموسيقى » قدمت بعض المسرحيات الغنائية لبيرم التونسى ومحمد تيمور ، التى لحنها سيد درويش ، وزكريا أحمد ، وأحمد شوقى · ثم عادت فاقتصرت على التمثيل دون الغناء والموسيقى ، وسمت نفسها باسم « الفرقة المصرية » وقدمت مسرحيات أحمد شـــوقى وعزيز أباظة الشعرية ومسرحيتى على أحمد باكثير وتوفيق الحكيم النثرية · فضلا عن مسرحيات الآخرين ·

فى هذه الفترة أقدم عميد المخرجين المصريين زكى طليمات على انشاء « فرقة المسرح الحديث » سنة ١٩٥٠ من خريجى معهد التمثيل الذى أعيد افتتاحه سنة ١٩٤٤ بعد أن أسندت عمادته اليه ، وحاول أن يجمع بين الدراسة النظرية فى المعهد ، وبين الممارسة التطبيقية فى المسرح ·

وقد قدمت هذه الفرقة الكوكبة اللامعة من ممثلى وممثـــلات مسرحنا المعاصر ، من أمثال نبيل الالفى ، وحمدى غيث ، وكمال ياسين ، وسعد أردش ، وعمر الحريرى ، وشـكرى ســـرحان ، وعبد المنعم ابراهيم ، وحسين جمعة ، فضلا عن سميحة أيوب ، وسناء جميل ، وزهرة العلا ، وأخريات وآخرين ·

وبعد ذلك انضمت « الفرقة المصرية » الى « فرقة المســـرح الحديث » تحت اشراف وادارة يوسف وهبى ، ولكن الفرقة الجديدة لم تعمر طويلا لصعوبة الانسجام بين شيوخ التمثيل وشبابه فى فرقة مسرحية واحدة ·

ولكن الدولة ظلت على عنايتها ورعايتها لفن المسرح ، فحاولت أن تصل بهذا الفن الجميل الى مختلف طبقات الشعب ، وبخاصة فى الريف المصرى ، فأنشأت وزارة الشـــئون الاجتماعية « فرقة المسرح الشعبى » من عدة شعب تجوب البلاد لتعرض مسرحيات ذات صبغة اجتماعية ،

كما انشأت وزارة الثقافة والارشاد القومى «المسرح الغنائى» فى سنة ١٩٥٧ ، وقدمت عليه الاستعراض الغنائى الراقص « ليل ياعين » تأليف على أحمد باكثير ، وزكريا الحجاوى ، والحان عبد الحليم نويرة ، وأحمد صدقى ، بطولة نعيمة عاكف وشهر زاد ومحمود رضا ، ومن اخراج زكى طليمات ٠

وهو دراما أسطورية ، تعبر عن روح الشعب المصرى ، وقد اشتركت مصر بهذا الاستعراض فى مهرجان الشباب العالمى السابع الذى أقيم فى موسكو سنة ١٩٥٧ ، كما كان نواة لظهور فرقة رضا للفنون الشعبية !٠

وزاد اهتمام وزارة الثقافة والارشاد القومى بالمسرح الغنائى الذى أعاد فى سنة ١٩٦٠ تقديم أوبريت « يوم القيامة » لزكريا أحمد على مسرح الجمهورية كما قدم أوبريت « البروكة » لسيد درويش ، و « مهر العروســـة » تأليف عبد الرحمن الخميسى والحان بليغ حمدى ، و « هدية العمر » تأليف يوسف السباعى والحان محمد الموجى ٠

وقام « المسرح الغنائى » بمحاولة ترجمة الأوبريتات العالمية ، كوسيلة لتقريب هذه الأعمال الى أذواق الشعب ، فقدم فى سنة ١٩٦١ على مسرح دار الأوبرا أوبريت « الأرملة الطروب » لفرانز ليهار ، وقام بالغناء رتيبة الحفنى ، ومنار أبو هيف ، وأميرة كامل ، وكنعان وصفى ويوسف عزت ، بالاشتراك مع فرقة كورال أوبرا القاهرة ، وفرقة باليه سونيا ايفانوفا وأوركسترا القاهرة السيمفونى بقيادة ادوارد شتراوس ٠

ولكن هذه المحاولة لم تنجح لعدم ملاءمة الشـــعر العربى ومقاطعه اللفظية للأداء الموسيقى ، خاصة وأن الأصـــوات التى اشتركت فى أداء هذه الأوبرا ، كانت قد تدربت على الغناء بالأسلوب الغربى ، على نحو لا يستسيغه المستمع المصرى ، الذى يشـــعر معه بدرجة عالية من النشاز ٠

وهكذا انتهى دور « المسرح الغنائى » لكى تحل محله « الفرقة الغنائية الاستعراضية » التى انشأت فى سنة ١٩٦٢ ، وقدمت على مسرح البالون ، بعض الاستعراضات الغنائية الراقصـــة ، مثل حمدان وبهانة ، والليلة العظيمة ، ووداد الغازية ، والشاطر حسن ، وبنت بحرى ، والحرافيش ، وأيوب الجديد ، والقاهرة فى ألف عام ٠

وقد اشترك فى تلحين تلك الاســـعراضات محمد الموجى ، وعبد الحميد عبد الرحمن ، وفؤاد حلمى ، وسيد مكاوى ، ومحمد الكحلاوى ، ومحمود الشريف ، واحمد شفيق أبو عوف ، وتولى قيادة الأوركسترا والتوزيع عبد الحليم على ٠

تلك كانت حال المسرح ، فى مرحلته الحكومية الجديدة ، وهى المرحلة التى سميناها بعصر الفرق الحكومية ، والتى امتدت من سنة ١٩٣٥ ، الىسنة ١٩٥٦ ، وهى سنة العدوان الثلاثى على مصر، التى خاض المسرح فيها معركة الوطن مع شعب مصر ، ومع العرب جميعا ، وخرج من هذه المعركة وقد بعث بعثا جديدا ٠

فقد تغيرت أهدافه وأســاليبه ، واختلف كتابه وجمهوره ، وتفرع نشاطه على اسس منهجية جديدة ، وأولته الدولة أعظم عناية واكبر اهتمام ، حتى استطاع أن يحقق فى سنوات من الأمجاد ، مالم يحققه المسرح العربى فى قرن كامل من الزمان ٠

(د)

فرق التليفزيون المســـرحية

كان « المسرح القومى » هو المسرح اليتيم للدولة ، بعد أن ادمجت فيه « فرقة المسرح المصرى الحديث » وكانت المسرحيات التى يقدمها بعيدة كل البعد عن الوجدان العام ســـواء للغتها العربية الفصحى أو لاطارها الكلاسيكى العتيق ، أو لتزمتها الأخلاقى البالغ، الذى يجعل الكوميديا مستحيلة الا فى حدود العموميات ٠

وكان « المســـرح الشعبى » يلفظ انفاسه الأخيرة ، بعد أن ارهقته رحلة الشتاء الى الوجه القبلى ، ورحلة الصيف الى الوجه

البحرى ، وتنحى عنه ألمع نجومه لارتباطهم بالعمل فى العاصمة ، واقتصــــر عروضـــــه على احياء المناسـبات الوطنية فى عواصم المحافظات .

وكانت « دار الأوبرا » مجرد رمز للفن الرفيع . لا يرتادها سوى الجاليات الأجنبية ، وحلقات صغيرة من مثقفى البورجوازية ممن يعبرون أروع تعبير عن انفصال صورة الفن عن مادته ، أو شكل المسرح عن مضمون الحياة .

أما الفرق الخاصة فكانت تنحصر فى « فرقة الريحانى » التى تولاها الفنان عادل خيرى ، والتى كانت تستهلك تراث الكوميديا الريحانية على مستوى التقليد ، دون أية قدرة على التجديد ، ثم فرقة « اسماعيل يس » الكوميدية التى غرقتفى مسرحيات الفودفيل الرخيصة ، التى تستهدف الامتاع الحسى الســـــاذج ، والفكاهة السطحية العابرة ، تحت شعار « الضحك للضحك » الذى أساء الى حياتنا المسرحية .

ثم فرقة « تحية كاريوكا » التى حملت شعار « مسرح مصر » والتى كانت لاتزال فى دور التكوين ، تحاول جاهدة أن تقدم الوانا هادفة من الكوميديا التى تبتعد عن التهريج الفكاهى ، لكى تقترب من النقد الاجتماعى ، والتى بلغت غايتها فى تقديم مايعرف «بمسرح الشوك » أو الكوميديا الاجتماعية الانتقادية .

واخيرا « فرقة المسرح الحر » التى كانت وليدا ينمو فى حضن الثورة ، ويحاول أن يعبر عن النبض الجديد فى جســـــد مجتمعنا المصرى ، مستعينا بالمواهب الفنية الشابة فى حقول التاليف والتمثيل والاخراج ، ولكن خطوات ذلك المسرح ، سرعان ما تعثرت بعد أن انهى رسالته بتقديم ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين ، وقصـــــر الشوق » والسكرية ، فوق المسرح .

كان ذلك حتى عام ١٩٥٦ الذى يمكن أن يعد علامة فارقة فى تاريخ مسرحنا المصرى الحديث ، لأنه العام الذى وقع فيه العدوان

الثلاثى على مصر ، والتحم الشعب التحاما حقيقيا مع الثورة ، واكتسبت الثورة شرعيتها الثورية بوقوف الشعب معها وقودا حيا فى معركة التحرير ٠

وكان ان خاض المسرح هذه المعركة مع الشـــعب والثورة جميعا ، وخرج منها وقد غير جلده ، بعد أن عفر جبهته فى تراب الثورة المقدس ، وتوضأ بدم أبناء الشعب الطاهر ، وتفرع نشاطه على أسس منهجية جديدة ، وقد اعتبرته الثورة جزءا أساسيا من واجبها التثقيفى والترفيهى نحو الجمهور ٠

والتزم الكتاب بمبادىء الثورة ، فكتبوا أدبا مسرحيا جديدا يعبر عن آمال وطنهم فى الحرية والاشتراكية والوحدة ، وظهر جيل بأسرة من الكتاب بعد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير هم جيل الثورة ٠٠ فى طليعتهم نعمان عاشور ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، ولطفى الخولى ، والفريد فرج ، ورشاد رشـــدى ، ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبه ، وميخائيل رومان ، ومحمود دياب ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور ، وعلى سالم ، وشوقى عبد الحكيم ٠

وعرف هؤلاء الكتاب جميعا كيف يضيئون ليالينا المسرحية ، بأجمل العروض الفنية ، فى الصيف والشتاء ، فى المسارح المسقوفة والمسارح المكشوفة ، نبعا يشبه الحركة الفنية المباركة التى تؤذن بالخير الوفير ٠

وهنا ظهرت « فرق التليفزيون المسرحية» كالطوفان الفنى الذى يلتهم فى طريقه كل شىء ٠٠ عشرات الفرق المسرحية فى القاهرة وفى عواصم المحافظات ، ومئات الفنانين والفنيين الذين يقومون بعمليات التمثيل والاخراج والاضاءة والموسيقى والديكور والادارة ٠

وكان الشعار الذى دفعته « فرق التليفزيون المسرحية » هو شعار « المسرح للشعب » وهو الشعار الذى أعطى الفرحة للجميع كى يعبروا عن انفسهم تأليفا وتمثيلا واخراجا فى الهواء الطلق ، وتحت ضوء الشمس ، وأمام كافة فئات الشعب ٠

ومهما كانت خطورة الانتشار الكمى ، الا انه كان « الكم » الوفير الذى خـرج منه « الكيف » الجيد ، من الشـــباب المثقف والموهوب ، الذى تأججت مواهبه لكى تضىء ليالى الجمهور فى رحاب المسرح ٠

والذى يعيه التاريخ المسرح فى ذاكرته ، هو انه فى ليلة الاثنين ١٢ فبراير ١٩٦٢ أحس جمهور المسرح ونقاده معا ، أن تيارا جديدا يهبعلى حياتنا الفنية ، وأن نسيما دافئا يحمل معه بذور الخصوبة والنماء ، وبدأت فرق التليفزيون المسرحية بثلاث فرق هى : النهضة والحرية والسلام ، لكى تقدم فى موسمها الشتوى الاول ٤ مسرحيات ثم ٦ مسرحيات فى موسمها الصيفى الأول ثم توالى انتاج « فرق التليفزيون المسرحية » فقدمت فى موســـمها الشتوى الثانى ١٨ مسرحية ، ثم قدمت ١٦ مسرحية فى الموسم الصيفى الثانى ٠

ومع بداية الموسم الشتوى الثالث ، تقرر اعادة تنظيم فرق التليفزيون المسرحية فى أربع شعب ، تضم عشر فرق ، هى شعب « النهضة » و « الحرية » و « السلام » و « النصر » ٠ وانطلقت الفرق العشــــر فى أرجاء الجمهورية ، تحيى لياليها بمواهب جيل بأسره من الشبان ، يؤلفون ويخرجون ويمثلون ويتجاوبون مع كافة فئات الشعب ٠

ولكن الذى حدث بعد هذا التيار الذى فاض على ضــــفاف المسرح ، هو انحسار المد المسرحى ، بعد أن تكسرت موجاته على شاطىء النص المسرحى الهزيل بل والهزلى ، الذى ارتد الى مرحلة الاعداد والاقتباس ، سواء عن الرواية المصرية أو عن المسرحية الأجنبية ، فمعظم الروايات التى أعدت للمسرح كانت تعبيرا عن الخمسينات بكل ما فيها من تناقضات اجتماعية ، وصـــراعات اقتصادية ، وجراحات سياسية ، وبالتالى لم تستطع هذه الروايات أن تواكب التطور الاجتماعى الذى صاحب انشاء فرق التليفزيون المسرحية ، مما أحدث فجوة عميقة الغور بينها وبين الجمهور ٠

كذلك لم يكن اللجوء الى التمصير ٠٠ اعدادا أو اقتباسا ، عن المسرحيات الأجنبية ، مما يعبر عن هموم وأشواق انســاننا المصرى ، مما ساعد على « تغريب » الجمهور عن المسرح أو المسرح عن الجمهور ٠

على أن الذى نخلص اليه من بعد هذاكله ، هو ما انتهت اليه « فرق التليفزيون المسرحية » من ظهور وانتشار فرق المسرح الخاص، أو ما اصطلح على تسميته بفرق المسرح التجارى ، وهى الفرق التى تجىء فى طليعتها « فرقة الفنانين المتحدين » بقيادة ســمير خفاجى ، والتى انقسمت الى شعبتين ٠٠ شعبة يقف على رأسها النجم الكوميدى عادل امام ، والشعبة الآخرى التىيقف على رأسها زميله الكوميديان سعيد صالح ٠

ثم « فرقة الكوميدى المصرية » التى انقســمت بدورها الى شعبتين ، واحدة يمتلكها فؤاد المهندس ، والأخرى يقودها محمد عوض ٠ ثم « فرقة ثلاثى أضواء المسرح » التى استمرت بقيادة جورج سيدهم ، بعد رحيل الضيف أحمد وانفصال سمير غانم ٠

ثم « فرقة المسرح الجديد » المنشقة أصلا عن « فرقة الفنانين المتحدين » والتى يديرها الفنى مصطفى بركة ، ويتربع عليهم النجم الكوميدى سمير غانم ، ومن قبله النجم الكوميدى محمد صبحى ٠

وبعد ذلك تجىء « فرقة عمر الخيام المسرحية » المنشقة أصلا عن فرقة نجيب الريحانى بقيادة طلعت حسن ، واشـــراف الفنان جلال الشـــرقاوى ، ثم « فرقة نجم » التى تقوم على جهود الممثل الكوميدى محمد نجم ٠

وذلك بعد أن تم تصفية « فرقة أمين الهنيدى المسرحية » ، التى كان يرعى شئونها الفنان الراحل السيد بدير ، وفرقة « تحية كاريوكا » المسرحية التى كان يتولاها الفنان الكوميدى فايز حلاوة ٠

وهذه الفرق جميعا ، بشكل أو بآخر ، انما هى ولادات شرعية أو غير شرعية لظاهرة فرق التليفزيون المسرحية ، ولما انتهت اليه فى نهاية المطاف ، من اغراق مســـرحنا بكل هذا الكم الوفير من العروض المسرحية · دون أن يمنع ذلك بطبيعة الحال من قيام فرق القطاع العام المسرحية ، التابعة لهيئة المسرح ، وهى فرقة المسرح القومى ، ثم فرقة المسرح الكوميدى ، ثم فرقة المسرح الحديث ، ثم فرقة مسرح الطليعة ، ثم فرقة المسرح المتجول ، وأخيراً فرقة مسرح الشباب ·

والملاحظة العامة التى تلخص الفرق بين كلا المسرحين ، على كلتا ضفتى نهر العطاء المسرحى ، هى أنه اذا كان مسرح القطاع العام هو مسرح الكيف ، فان مسرح القطاع الخاص هو مسرح الكم ، واذا كان الأول هو مسرح بلا جمهور ، فان الثانى هو المسرح صاحب الجمهور ، أو هو بالأحرى مسرح الجمهور !

خـــــــاتمة

كيف نتذوق المســـرحية ؟!

نحن لا نوجه نقدا فنيا للمخلوقات الطبيعية ، لأنها ليســـت ثمرة الابداع الانسانى ، وهى وان كانت تهز مشاعر الانسان وتحرك عاطفته ، لا تخضـــع لمعايير الجمال الفنى الا من خلال التعبير الانسانى فى الفنون ·

من هنا كان الاحساس بالحياة ، والكشف عن طبيعة الانسان ثمرة ابداع عظماء الشعراء وكبار الفنانين ، ومن هنا يظهر لنا ذلك الارتباط الوثيق بين الفن والحياة الانسانية ·

وقد توجد المحاكاة فى الفن ، ولكن هذه المحاكاة وحدها لا تكون فنا ، لأن الفن عالم قائم بذاته له قوانينه الخاصة ، عالم بديل لعالم الواقع ، ينشئه الفنان المبدع بعد أن يكتسب القدرة والوسيلة التى تعينه على ابداع هذا العالم · ولو كان الفنان كما تقول الدكتورة أميرة حلمى مطر فى كتابها عن « فلسفة الجمال » مجرد ناقل أو محاك ، لكان الواقع أفضل ، لأن الأصل دائما أفضل من الصورة !

وهذا ما عبر عنه الأديب والفيلسوف الفرنسى أندريه مالرو، فى كتابه « أصوات الصمت » بقوله : « لا يشغف الفنان بغناء الطيور قد شغفه بالموسيقى ، ولا يعجب الشاعر بالغروب الشمسى قدر اعجابه بقصائد الشعراء عن هذا الغروب » ·

أى لا يكون الفنان فنانا لاعجـابه بمنـــاظر الطبيعة ، بل بمشـــاهدته للاعمال الفنية ، وقراءته لروائع الأدب ، حتى يكتمل أسلوبه وطريقته فى التعبير ·

والفنان بعد أن يتم عمله الفنى يعود فيتأمله ، ويستمد نشوة أكبر مما قد أبدع ، بل يكاد يهيم حبا بما أبدعته يداه ، والناقد الفنى حين يقيم الأعمال الفنية ، لابد له أن يحدد المعايير التى يقيم بها هذه الأعمال ، وهو فى تحديده لهذه المعايير يتأثر كل التأثر بالفلسفة التى يعتنقها أو التى تسود عصره ٠

وتاريخ التمثيل ، وليس فن التمثيل ، هو تاريخ الانسان نفسه، لأن ملكة المحاكاة غريزة صاحبت الانسان منذ نشأته ، ولا يمكن تحديد قيامها بزمان معين أو مكان بالذات ٠

وحينما ابتدع الذهن البشرى فن كتابة المسـرحية ، وهى القصة التى يجرى الممثلون تقديمها ، تطور التمثيل من مجـرد المحاكاة المطلقة ، الى مرحلة يتقيد فيها الكلام والحركة والموضوع الذى يجرى فيها ، بنص مكتوب وهو المسرحية ٠

وبقيام المسرحية ، انتقل التمثيل الى فن التمثيل ، اذ أصبح التعبير مقيدا فى مضمونه وفى وسائله ، وخاضعا لنظام مرسـوم يستهدف تعميق صورة الواقع ومضاعفة الاحساس بالحياة ٠

وبهذا قام كيان لفن الممثل ، وهو ما يسمى أحيانا بفن الأداء التمثيلى أى توجيه القول والحركة والايماءة الى احياء شخصية الدور الذى يؤديه الممثل تبعا لمارسته المسرحية ، أى أن فن التمثيل، لم يعد مجرد تقليد ومحاكاة ، بل أصبح تقمصا لشخصية الدور ٠

وهاتان هما الدعامتان الأسـاسيتان لفن الأداء التمثيلى ، الأولى هى المقدرة على تقمص شخصية الدور ، والأخرى هى القدرة على امتلاك ناصية فن الالقاء ، الذى من خلاله يمكن تجسيد هذه الشخصية بواسطة الكلام والايماءة والحركة ٠

على أن ثمة فنون أخرى انتظمت فى نطاق فن التمثيل ، منها فن الاخراج أو ابراز المسرحية فوق المسـرح ، بتجسيم مفاهيمها ومعانى حوارها ، وقد تحولت الى كائنات حيةبوساطة الممثل ، ومنها

فن الديكور ، أى تصوير وتشكيل المناظر المسرحية التى تصور المكان الذى تجرى فيه حوادث المسرحية ، ومنها فن الاضاءة ، بعد أن انتقلت العروض المســـرحية من الهواء الطلق الى الدور المغلقة ، واحتاج الأمر الى انارة خشبة المسرح بوسائل صناعية ٠

ونعود الى كلمة التمثيل ، فنقول مع أستاذنا زكى طليمات ان الكلمة فى المعنى المجازى لها ، تساوى ظاهرة انسانية قوامها التقليد والمحاكاة ، والباعث عليها هو الرغبة فى التعبير !

وهنا يبزغ هذا السؤال ٠٠ كيف نتذوق عملا مسرحيا ؟ هل من الضرورى أن يكون الانسان ناقدا مدربا حتى يستطيع النقد بطريقة منهجية ، أم أنه بقليل من المران ، يستطيع أن يكون ناقدا شريطة أن يكون ذا ذوق سليم، واحساس صادق بالقيم ، وحظ وافر من الفطرة ؟

الواقع أن المسرحية يجب ان تقدر اما باعتبارها عملا فنيا قائما بذاته ، أو باعتبارها انتاجا مسرحيا تاما يعرض أمام الجمهور وهناك معايير مختلفة لكل من هذين الاتجاهين ، أما الاتجاه الأول ، فيتمثل فى الاجابة على السؤال الأول : « كيف نحكم على مسرحية ما باعتبارها انتاجا أدبيا ، وبصرف النظر عن اخراجها المسرحى » ؟

هذه الاجابة تتضمن تناول عدة عناصر ، هى عناصر العمل المسرحى ، وهى بحسب أهميتها وكما يقول الباحث الدرامى ملتون ماركس :

١ ــ الغـــــاية :

ان الغاية من كل مسرحية هى الترفيه ، كما أن الهدف هو رواية قصة ، ولكن وراء الترفيه والقصة فكرة غالبا ما تكون هى السبب فى كتابة المسرحية ٠ فما هى الفكرة التى قد يحدد الجواب عليها الغاية التى يرمى اليها الكاتب ، فاذا ما تعرفنا على عنصر الغاية ، انتقلنا الى محاولة التعرف على العنصر الثانى ألا وهو الموضوع ٠

٢ ـ الموضـــوع :

ان كل مسرحية لها موضوعها ، والمسرحية التى لا موضوع نها ، ليست جديرة بالنقد أو بالتقييم ، ولا يعنى الموضوع الجيد بالضرورة أن المسرحية جيدة ، وأن كانت المسرحية العظيمة تقوم على موضوع عظيم ، كما أن المسرحية الممتازة ذات الموضـــوع الجيد ، أفضل من المسرحية الممتازة التى ليس لها موضـــوع ٠ وامتياز المسرحية أو عدم امتيازها ، ينقلنا الى العنصر الثالث ، وهو الخاص بالحبكة ٠

٣ ـ الحبكة :

اذ كانت كل مسرحية تروى بالضـــرورة قصة ، وكانت كل رواية تستلزم بالضرورة نوعا من الحبكة ، كان السؤال الذى يتعلق بالحبكة هو : هل هى مقنعة ومنطبقة على أمور الحياة ، أم منطبقة على أقل تقدير على نمط الحياة الذى تحاول المسرحية أن تصوره ؟

ولكى تكون الحبكة جيدة ، يجب ألا تكون مبتذلة ، كما يجب أن تكون صادقة ، بمعنى أن تعرض الموضوع بشكل عادل ومنطقى ٠ فالحبكة الجيدة هى تلك المشوقة بنفسها ، والتى تحقق تمام التحقيق المغزى الذى ينطوى عليه الموضوع ٠

ولما كانت الدقة فى رسم الشخصيات ، من مستلزمات الحبكة الجيدة ، كان عنصر الشخصية هو العنصر الرابع فى بناء العمل المسرحى ٠

٤ ـ الشـــخصية :

اذا كان الموضوع والحبكة ضعيفين ، فكثيرا ما تســـطيع الشخصيات تحسينهما ، أما المسرحية التى « تحتوى على موضوع ممتاز وحبكة جيدة ، ولكنها ضعيفة الشخصيات ، فان ذلك من شأنه اضعاف المسرحية ككل » ٠

والشخصيات الجيدة الصنع فى المسرحية ، هى تلك التى تدب فيها الحياة ، وكأنها كائنات عضوية تسعى وتتحرك ، وهى فضلا عن ذلك الشخصيات التى تبدو وكأن لكل منها حياته الخاصة ، المستقلة استقلالا تاما عن حياة باقى الشخصيات ، بما فى ذلك حياة المؤلف نفسه ٠

ولكى تكون الشخصيات حية حياة مستقلة ، ينبغى أن تبدو وكأنها مخلوقات بشرية حقيقية ، وألا تكون أنماطا أو نماذج ، وأن تكون أقوالها وأعمالها منطقية ومقنعة ٠ وأن تكون فى النهاية شخصيات مبررة ٠٠

ولكى تكون الشخصيات مبررة ، ينبغى أن تخضع لبعض الأصول الفنية ، التى تشكل العنصر الخامس والأخير من عناصر بناء المسرحية ٠

٥ ـ الأصول الفنية :

وتنصب هذه الأصول على عدة أمور ، منها لغة الحوار ، وهل هى سلسلة طيعة ، تعبر عن لسان حال الشخصيات ، وتصور انفعالاتهم داخل المواقف ، وعبر الأحداث ، ومنها مقاعد الحدث ، وهل يتصاعد تصاعدا طبيعيا منذ البداية حتى النهاية ، دون أن يكون فى تصاعده أى افتعال ، ومنها نقطة الذروة وهل استطاع المؤلف أن يتأدى اليها بشكل طبيعى ومنطقى ، دون أن يقع فيما يعرف بعكس الذروة ٠ ومنها النهاية ، وهل استطاع الكاتب أن يصل اليها بطريقة مرضية ، تتسق مع المقدمات ، ومع تطور الأحداث ، ومع نمو الشخصيات ، وهل جاءت مقنعة ومبررة بالنسبة للسياق المسرحى العام ٠

هذه الأسئلة جميعا هى التى تشتمل عليها عناصر بناء المسرحية ، وكل ناقد أو قارىء للمسرحية ، ينبغى أن يضع هذه الأسئلة أمام عينيه ، ففى الاجابة عليها ، يكمن التذوق فضلا عن النقد المسرحى ٠

هذا فيما يتعلق بالحكم على المسرحية باعتبارها عملا أدبيا ، وبصرف النظر عن اخراجها المسرحى ، أما اذا أردنا أن نقيم عرضا مسرحيا تاما أمام الجمهور ، كان لزاما علينا أن نضيف الى الأسئلة المطروحة عن المسرحية نفسها ، أسئلة ذات علاقة بعناصر اضافية ، يحددها الباحث الدرامى ملتون ماركس فى ثلاثة عناصر : هى التمثيل والاخراج والجمهور !

أما الممثل فهو الذى يلى المؤلف فى الأهمية عند عرض المسرحية فوق المسرح ، فمن خلال قدرته على تقمص الدور ، وعلى تجسيد الشخصية ، ومن خلال قوة حضوره فوق المسرح ، وعلى التعبير بالكلام والايماءة والحركة ، من خلال هذا كله ، يستطيع أن يضفى الحياة على الشخصية ، وأن يجعلها تنطق وتتحرك كما الكائن الحى، وأن يكون هو الشخصية كما أرادها المؤلف .

وأما المخرج فهو سيد العرض المسرحى ، وهو القادر على بعث الحياة فى النص المسرحى المكتوب ، وعلى احالته الى قطعة من الواقع أوشريحة من الحياة ، واذا كان الممثل هو الذى يجسد الشخصية ، فان المخرج هو الذى يجسد المسرحية كلها ، فعلى عاتقه مسئولية توزيع الأدوار ، بحيث يعطى الدور المناسب للممثل المناسب وبحيث يجعل الممثلين يعملون جميعا فى سبيل هدف موحد هو انجاح المسرحية باعتبارها وحدة متكاملة ·

وعلى عاتقه أيضا تقع مسئولية تفسير النص المسرحى ، بحيث يبدو واضـــحا أمام أعين الجمهور ، وبحيث يستطيع الجمهور أن يدرك المغزى العام للمسرحية ، وعلى عاتقه أخيرا ، تقع مسئولية اختيار الديكور ، والموسيقى والاضاءة ، بحيث تعمل هذه العناصر جميعا ، على تقديم النص المؤلف فى أروع شكل وأبدع صورة ·

وأخيرا يأتى دور الجمهور ، ومدى اقباله على العـــرض المسرحى ، ومدى استجابته للأداء التمثيلى ، ونوعية تعبيره عن هذا الاقبال والاستقبال وما اذا كان تعبيرا صارخا أم فاترا ؟ هذا

فضلا عن نوعية ذلك الجمهور ومدى ما يتمتع به من مستوى عال من التذوق الفنى ، وكم الجمهور ، من حيث عدد المشاهدين ، وعدد المرات التى يشاهدون فيها المسرحية ·

هذه العناصر الثلاثة ، التمثيل والاخراج والجمهور ، هى التى ينبغى أن نضعها فى اعتبارنا ، الى جانب عناصر النص المسرحى ، ونحن بصدد تذوق العرض المسرحى ، أو تناوله بالنقد والتقييم ·

على أن عملية التذوق أو النقد والتقييم ، لا تقف عند كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، ولكنها تتعاطاها جميعا مرة واحدة ، من خلال القدرة على النظر اليها معا نظرة اجمالية عامة ، انطلاقا من القول الشائع بأن الكل أعظم من مجموع أجزائه !

وهو ما يحتاج الى تمرس ومران ، فضلا عن الثقافة ، سواء بالنسبة الى الناقد أو بالنسبة الى الجمهور !

* * *



وللمؤلف .. كتب اخرى

(١) مؤلفة :

١ ـ حقيقة الفلسفات الاسلامية ـ دار الكتاب العربى
٢ ـ مسرح أو لا مسرح (الطبعة ٢) دار المعارف بمصر
٣ ـ لن يسدل الستار (الطبعة ٢) مكتبة الانجلو المصرية
٤ ـ ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة (الطبعة ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب
٥ ـ المسرح أبو الفنون (الطبعة ٢) دار المعارف بمصر
٦ ـ سقوط الأقنعة (الطبعة ٢) دار المعارف بمصر
٧ ـ الضحك .. فلسفة وفن (كتابك) دار المعارف بمصر
٨ ـ صرخات فى وجه العصر ـ دار المعارف بمصر
٩ ـ تياترو .. فى النقد المسرحى ـ دار المعارف بمصر
١٠ ـ مصطفى محمود .. شاهد على العصر (الطبعة ٥) دار المعارف بمصر
١١ ـ جيل وراء جيل (الطبعة ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٢ ـ الكلمة .. ضمير العصر ـ دار المعارف بمصر
١٣ ـ ثقافة بلا دموع (اقرأ) دار المعارف بمصر
١٤ ـ المسرح وجه وقناع ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٥ ـ ثقافة هذا العصر ـ الهيئة المصرية للكتاب

١٦ ـ المسرح ·· فن وتاريخ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب

(ب) مترجمة :

● مســـــرحيات

١٧ ـ القرد الكثيف الشعر ـ يوجين أونيل ـ روائع المسرح العالمى

١٨ ـ الاله الكبير براون ـ يوجين أونيل ـ روائع المسرح العالمى

١٩ ـ أنظر وراءك فى غضب ـ جون أوزبورن ـ مسرحيات عالمية

٢٠ ـ الجنينة ـ أدوارد البى ـ مسرحيات مختارة

٢١ ـ من الوجودية الى العبث ـ سارتر ـ بيكيت ـ مسرحيات مختارة

● دراسات

٢٢ ـ فكرة المسرح ـ فرنسيس فرجسون (طبعة ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٣ ـ البير كامى وأدب التمرد ـ جون كروكشانك (طبعة ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٤ ـ محاورات برتراند رسل ـ برتوندا رسل ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٥ ـ الموسوعة الفلسفية المختصرة (مع آخرين) (طبعة ٣) مكتبة الأنجلو المصرية

فهــــرس

رقم الايداع ٢٩٧٢/١٩٨٩
الترقيم الدولى ٣ ـ ٢١٠٥ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب